

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada



TESIS DOCTORAL

Nuevas derivas del relato lírico: Francisco Umbral y Sylvie Germain

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marta Espinosa Berrocal

Directores

Antonio Garrido Domínguez
Lourdes Carriedo López

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**



**NUEVAS DERIVAS DEL RELATO LÍRICO:
FRANCISCO UMBRAL Y SYLVIE GERMAIN**

DOCTORADO EUROPEO

Memoria para la obtención del grado de Doctor
presentada por

Marta Espinosa Berrocal

Dirigida por los doctores:

**Antonio Garrido Domínguez
Lourdes Carriedo López**

Madrid, 2015

© Marta Espinosa Berrocal 2015

**NUEVAS DERIVAS DEL RELATO LÍRICO:
FRANCISCO UMBRAL Y SYLVIE GERMAIN**

Marta Espinosa Berrocal

Tesis dirigida por:

Antonio Garrido Domínguez
Lourdes Carriedo López



DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
FACULTAD DE FILOLOGÍA (UCM)

Madrid, 2015

*A mi padre,
por encender la hoguera*

*A mi madre,
por sostener la llama*

*A Ana,
por ser luz*

AGRADECIMIENTOS

Detrás de las páginas que siguen, no sólo se esconden horas de trabajo y por qué no decirlo, de cansancio y desaliento, también entre sus líneas se agazapan los buenos consejos, las palabras de ánimo y consuelo, las miradas cómplices y el cariño que nos devolvían al trabajo cuando el ánimo o la confianza flaqueaban. Por eso, un poco de este trabajo es vuestro, y no podía empezar sin agradeceréoslo.

Gracias a los directores de este trabajo, Antonio Garrido y Lourdes Carriedo, que primero como profesores y después como directores, siempre han estado ahí para animarme, aconsejarme y guiarme con su más que generosa paciencia y su saber desinteresado.

A los profesores que despertaron la curiosidad por saber qué había detrás del espejo y que de alguna manera me llevaron, sin yo saberlo, hasta estas páginas: a Antonio Zamarreño, a Lina Rodríguez Cacho, a Jesús Rodríguez Velasco, a Olivier Biaggini, a Hervé Le Corre, a Paco Ávila, a José Antonio Mayoral, a Ángel García Galiano... por ser fuente de inspiración.

A los mecenas que costearon esta aventura: a mis padres, siempre generosos, a la Universidad Complutense (programa FPI) y a la Universidad de París III que me acogió durante los últimos años.

A los que colaboraron con los últimos remates, que parecían imposibles.

A Teresa y a Emma por convertir una traducción imposible en una redacción comprensible.

A Melissa y a Carmen, por facilitarme los trámites administrativos con su paciencia y cariño. A Sara, por su eficacia lectora.

A Erika, por darle un toque fresco a este trabajo en forma de portada.

A Fer, por ser Fer y saber siempre qué hacer, cómo, cuándo y dónde, y por hacerlo como si fuera sencillo. Por inventarse teorías apasionantes y coherentes y por ser, con Ivana, un compañero excelente de viaje.

A los que acompañaron el proceso.

A mi familia. A mi madre, por espantar el desánimo y animar la perseverancia. A Nan, por ser ese duende que todo lo llena y lo alumbra. A mis abuelas, por su confianza ciega (y sus rezos y sus velas; nunca se sabe...) A Miguel, a María Jesús, a Miguel Ángel, a Carmina, a Pedro, a Carmen, a Juan Carlos, a María Ángeles, por tanto y tanto cariño.

A Rocío, por compartirlo todo con su sonrisa sincera y su capacidad para relativizar los problemas y solucionarlos.

A Juan Antonio, a Bertita, a David y a Laura, por hacer de una biblioteca un refugio en el mundo.

A todos los buenos amigos de acá y de allá. Tere, Carlos, Cris, Darío, José, Sole, Sete, Bea, Raúl, Sandra, María... gracias por encontrar un hueco siempre que vengo. A Martita, por ser mi opuesto querido y admirado. A Clara, a Pino, a Ali, porque a pesar de la distancia siempre que nos vemos parece que fue ayer la última vez que hablamos. A todos los que estáis o habéis estado para recibirme

cuando me voy: a Carmen y a Alberto, a Raquel y a Miren, a Eneko y a Fer, por hacer que París sea una fiesta. Y a mis últimos descubrimientos de la Maison Heinrich Heine: a Diana, a Alice, a Teresa, a Anne-Sophie, a Michael, a Brahim y a Matías, porque los días con vosotros terminan en (son)risas.

A esos nombres caprichosos que sin duda habré olvidado y recordaré cuando sea demasiado tarde...

A mi padre, por regalarme siempre libros, y por esa tarde de otoño, en el salón de una casa fría, donde intentó explicarme qué era eso de la poesía. Supongo que esta tesis es mi particular forma de réplica.

NUEVAS DERIVAS DEL RELATO LÍRICO:
FRANCISCO UMBRAL Y SYLVIE GERMAIN

ÍNDICE

RESUMEN	15
ABSTRACT	21
PREÁMBULOS	
<i>AVANT LA LETTRE</i>	27
Introducción	29
Metodología	33
Estado de la cuestión	37

CAPÍTULO I

EL LIRISMO Y LA(S) TEORÍA(S) DE LOS GÉNEROS LITERARIOS 73

I.1. Una primera aproximación al hibridismo 75

Características compartidas por varios géneros 84

I.2. Hacia un modelo desde las teorías de los géneros literarios... 87

I.2.1. Más allá de la literatura: genericidad 89

Las reglas pragmáticas 93

Las reglas semánticas 94

Las reglas del nivel de superficie 94

Opciones genéricas 95

I.2.2. Dos lógicas enfrentadas: ejemplificación y modulación ... 97

I.2.3. Genericidad de las narraciones líricas 101

I.3. Esbozo del imaginario teórico de lo poético-lírico..... 107

Schaeffer y la crítica de las etiquetas genéricas..... 108

Definiciones de lo poético-lírico 108

I.3.1. El nivel de enunciación (Who?) 109

I.3.2. Nivel de destino (to whom?) 130

I.3.3. Nivel de función (what what effect?) 134

I.3.4. Nivel semántico (what?) 136

I.3.5. Nivel sintáctico: tendencia al polo lírico 147

I.4. Otras perspectivas: aportaciones y restricciones 153

I.4.1. El lirismo como estética..... 154

I.4.2. Lo lírico desde una perspectiva filosófica:
la fenomenología de lo afectivo..... 170

I.5. Entre lo lírico y lo poético:

un intento de justificación terminológica..... 181

Lírica, poesía, lírico, poético, lirismo... 182

Preferencias terminológicas..... 186

Hipótesis de partida..... 191

CAPÍTULO II

FRANCISCO UMBRAL O LA REESCRITURA DE UN YO LÍRICO..... 195

II.1. Huellas del yo en la escritura 197

Subjetividad y enunciación.....	201
Lecturas frustradas de Umbral: en busca del autor	207
Umbral bajo el prisma de la autoficción.....	211
El “poema en prosa” de la madre:	
el yo poético y mítico en <i>El hijo de Greta Garbo</i>	219
El yo acechado por la muerte de Los males sagrados	223
El yo iniciático de Las ninfas	227

II.2. Autoficción y enunciación lírica: 235

la transgresión lírica del yo 235

Espacios simbólicos	241
Entre el círculo y el espejo	245
Umbral en la tradición lírica.....	250
Descripciones y personajes	252
Escrituras del yo y bildungsroman.....	256
Los yoes del texto.....	260
El secreto	262

II.3. El lirismo umbraliano de la palabra 273

Palabra, fragmento y transparencia.....	274
Ritmo y musicalidad	279
Decir la ausencia: la “amplificatio” retórica.....	280

II.4. Consideraciones finales 283

Los límites del lirismo	284
Imaginario lírico de la narrativa umbraliana.....	286

CAPÍTULO III

SYLVIE GERMAIN,

EL LIRISMO DE UNA NARRATIVIDAD “ENCANTADA”291

III. 1. Una poeticidad menos evidente.....293

Las ficciones maximalistas de Sylvie Germain297

III.2. La emotividad del pacto lírico.....301

El “émerveillement”303

Breve historia del “émerveillement”306

La “mirada táctil” de Lucie Daubigné308

III.3. La traducción narratológica del émerveillement327

El “émerveillement” desde la narratología327

Lo extraño como elemento de la renovación narrativa.329

¿Alrededores de lo fantástico?330

Le Livre des Nuits, génesis nocturno de la saga Péniel.....335

Magnus, entre experiencia personal e historia colectiva.....362

III.4. El lenguaje de lo real y lo inefable377

Del realismo lírico a la literatura del conocimiento.....383

Éclats de sel (1996).....384

III.5. A modo de conclusión:

La modulación lírica de la narrativa de Sylvie Germain.....397

Apuestas paralelas.....402

CONCLUSIONES.....405

CONCLUSIONS.....413

BIBLIOGRAFÍA421

RESUMEN

El presente trabajo trata de explicar lo que se esconde tras ciertas etiquetas genéricas que han resultado algo imprecisas como “novela lírica” o “relato poético”. Para ello, abordaremos el problema desde una teoría de los géneros literarios entendida en sentido global desde la deconstrucción crítica de Schaeffer. La hipótesis que intentaremos demostrar apunta a la construcción de un imaginario teórico complejo que se actualiza en diferentes sentidos según las propuestas de sus autores. En esta ejemplificación de tan distintas derivas, nos acercaremos a dos apuestas muy distintas: la de Francisco Umbral y la de Sylvie Germain.

La revisión bibliográfica llevada a cabo en el Estado de la cuestión nos dará varias pistas de análisis que apuntan, sin embargo, a derroteros diferentes, por lo que nuestro primer objetivo será establecer una aproximación al “género” desde las diferentes teorías de los géneros literarios, tratando de analizar la supuesta fusión de los ámbitos genéricos de lo lírico y lo narrativo. En cuanto a este último, y a pesar de la capacidad de fagocitación discursiva que la crítica le

concede, parece ocupar un lugar más estable en cuanto a definiciones teóricas se refiere. Sin embargo, el caso de lo poético-lírico resulta mucho más complejo, empezando por su propia denominación: lo “lírico” y lo “poético” en el caso que nos ocupa, es decir, como adjetivos caracterizadores de una cierta narrativa, se presentan frecuentemente como sinónimos (y como tal los hemos utilizado en este trabajo), pero es obvio que en las teorías de los géneros, no siempre son tratados así. En cualquier caso, abordaremos dicha noción desde la deconstrucción del sistema aristotélico que propone Schaeffer. La crítica que el autor de *Qu'est-ce que c'est un genre litteraire?* hace extensible al conjunto de etiquetas genéricas, nosotros la utilizaremos aquí para perfilar una primera aproximación al complejo ámbito de lo poético-lírico. Así, extrapolaremos la pregunta de las cinco W para establecer cinco criterios distintos (tres pragmáticos: enunciación, destino y función, uno semántico y otro sintáctico) a la hora de abordar la definición de lo lírico-poético. Los resultados tan diversos nos llevaban a las teorías de Ryan para abrir el concepto de “género” hacia la “genericidad”.

Siguiendo a la autora, el lirismo como genericidad específica estaría codificado por unas reglas genéricas poco concretas: especialmente pragmáticas, como destaca Luján Atienza, pero no sólo. Por su parte, la narratividad en tanto que genericidad permeable y abierta, incluiría entre sus opciones genéricas posibles el lirismo, que cuando se manifiesta, modula el discurso narrativo condicionando las reglas genéricas del mismo. Si bien la crítica ha tratado de explicar la fusión de estos “relatos líricos” desde la perspectiva hipertextual y diacrónica (Raimond, Freedman), ha desatendido la explicación analógica, que podría explicar al parentesco de las diferentes derivas que han tomado las narraciones líricas. Para explicar dicha diferencia debemos reconstruir un esbozo del imaginario teórico que orbita en

torno de esa nueva retórica que ha polarizado los géneros en dos polos (Combe).

El imaginario de lo poético-lírico viene a ser una reconstrucción teórica de los diferentes significados que la crítica y los propios autores le han dado a tales términos, que en muchos casos han excedido las definiciones estrictamente literarias. Dicho imaginario demostrará que las diferentes aproximaciones teóricas han encontrado la esencia de los textos poético-líricos en niveles diferentes del texto, con propuestas que resultan incluso contradictorias o excluyentes. Esto explica que a un nivel potencial, el metatexto crítico que funcionaría como hipotexto abstracto del texto poético-lírico permita diferentes actualizaciones.

Lo que tratamos de demostrar en este trabajo es cómo las nuevas y constantes derivas de eso que convendremos en llamar “relato lírico” reflejan las formas cambiantes y heterogéneas que tenemos de entender lo poético-lírico, que ha desbordado su significación formal para convertirse en un poliedro de múltiples caras y objeto de no pocas metamorfosis (Tomiche): unas veces, estructura métrica que implica el cumplimiento de unas reglas formales, otras, imagen que detiene el tiempo para permanecer suspendida en un único eje espacial; y otras, modo de ascesis relacionado con lo sagrado, con una intuición de verdad, de lo otro. La pregunta es ¿cuáles de estas concepciones se actualizan en las obras de Umbral y de Sylvie Germain? Y ¿a través de qué vías se canaliza la modulación lírica del discurso narrativo? Si aceptamos, como nos recuerda De Sermet (1996), que la experiencia del lector de poesía es una experiencia que juega con los pares de distancia/ proximidad, discreción/ indiscreción, no nos sorprenderá encontrarnos respuestas bien diferentes.

En el caso de Umbral, hablaremos de una autoficción lírica, ya que la enunciación que podemos observar en varias de sus obras reproduce la doble enunciación que recogen las teorías del sujeto lírico. Doble enunciación que a su vez se reproduce en cada uno de los libros y en el conjunto de todos ellos, siguiendo la lógica del fragmento y el conjunto. La memoria del protagonista que teja las historias es el centro en el que converge una memoria doble, como la poética.

La modulación lírica del género narrativo en la obra de Sylvie Germain nos reenvía a un imaginario de lo poético-lírico que sólo coincide en parte con el que rescataba la obra de Umbral. Con aquel comparte la reivindicación de una enunciación subjetiva marcada por la carnalidad de un estilo que cualquier lector reconoce. Ese aspecto sensorial, que Rodríguez situaba a la cabeza del pacto lírico, aparece en ambos autores, aunque en cada uno de ellos tenga manifestaciones distintas: en el caso de Umbral bajo la forma de la autoficción y de una enunciación explícita en primera persona, como decimos, mientras que el subjetivismo de Germain pasa por el desdoblamiento de voces narrativas, lo que originará una multiplicación de espacios, tiempos y personajes, que resulta menos evidente en el caso de Umbral. Por tanto, podemos decir que la reapropiación de lo poético pasa, en un primer momento por el nivel sintáctico que afecta al lenguaje y que ambos autores comparten, pero en cuanto al nivel pragmático utilizan imaginarios distintos.

Lo característico de la particular actualización del imaginario de lo poético en la obra de Sylvie Germain es el salto al plano semántico, que tiene una doble consecuencia: por un lado, lo poético se erige en centro temático del relato con unos personajes que reivindican la afectividad lectora, y, por otro, modifica las reglas de verosimilitud del texto narrativo, al proponerle un modelo de realidad otra, que

comparte aspectos con la lógica de lo fantástico para, heredera de un concepto de realidad surrealista, acercarnos a un realismo lírico.

Estas dos propuestas no hacen sino confirmar la riqueza de la reflexión teórica en torno a lo poético-lírico, mundo al que hemos querido asomarnos, aun siendo conscientes de la imposibilidad de abarcarlo completamente. Quizás porque, en unos años, nuevas derivas enriquezcan con nuevos matices ese imaginario teórico.

Palabras clave: géneros literarios, poético-lírico, imaginario teórico, realismo lírico, Francisco Umbral, Sylvie Germain.

ABSTRACT

This piece attempts to explain what lies behind certain generic and somewhat vague labels such as *lyrical novel* or *poetic narrative*. To this end, we will address the problem from the standpoint of literary genre theory interpreted broadly using Schaeffer's idea of critical deconstruction. We shall attempt to demonstrate a hypothesis that points toward the construction of complex theoretical imagery which is revised in different ways through the proposals of its authors. In exemplifying these very different tendencies, we will take a look at two very different positions: those of Francisco Umbral and Sylvie Germain.

The literature review conducted in the State of the Problem will give us several hints of analyses pointing, however, to different paths, so our first objective will be to approach the *genre* from the different theories on literary genre, trying to analyse the alleged fusion of the lyrical and narrative genres. The latter, in spite of a discourse-absorbing ability attributed by the critics, seems more stable as far as

theoretical definitions go. The poetic–lyrical genre, however, is a much more complex one, starting with its designation: in the present case, *lyrical* and *poetic* are adjectives describing a certain narrative and, as such, are often used synonymously (and so have we in this work), but it is clear that they are not always treated as such in genre theories. In any case, we will discuss this notion from the standpoint of Schaeffer's proposal to deconstruct the Aristotelian system. The author of *Qu'est-ce que c'est un genre littéraire?* extends his criticism to every genre label and will serve here as an initial approach to the complex field of the poetic–lyrical genre. Thus, extrapolating on the concept of the five Ws, we shall establish five different criteria (three pragmatic ones: enunciation, addressee and function; one semantic and one syntactic) to attempt to define the lyrical–poetic genre. Highly diverse results took us to Ryan's theories, widening the concept of *genre* toward *genericity*.

According to the author, lyricism as the specific genericity it is, would be regulated by a set of generic and unspecific rules: especially pragmatic, as stressed by Luján Atienza, but not just that. For its part, narrative, being both an open and permeable genericity, would include lyricism among its possible generic options; when this occurs, its narrative discourse is modulated and its generic rules are conditioned. While the critics have tried to explain the fusion of these *lyrical narratives* from a hypertextual and diachronic perspective (Raimond, Freedman), they have failed to give an analogy–based explanation which could disclose the relationship between the different routes followed by lyrical narrative. To explain this difference, we must re-draft the theoretical imagery that orbits around this new rhetoric which has polarised the genres in two poles (Combe).

Poetic–lyrical imagery is a theoretical reconstruction of the different meanings given to such terms by critics and authors themselves; in many cases, these definitions have gone beyond the strictly literary. The imagery will prove that the different theoretical approaches have served to discover the essence of poetic–lyrical texts at different textual levels, with even contradictory or mutually exclusive proposals. This explains how the critical metatext that would function as an abstract hypotext of the poetic–lyrical text could be possibly updated in different ways.

What we are trying to prove in this work is how the latest and constant tendencies revealed by what we shall call the *lyrical narrative* reflect our changing and heterogeneous way of understanding the poetic–lyrical, taking it beyond its formal significance and turning it into a multi-faceted polyhedron subjected to quite a few metamorphoses (Tomiche): sometimes, a metric structure that requires following certain formal rules; others, an image that halts time and remains suspended in a single spatial axis; others yet, a form of asceticism to do with the sacred, with a hint of truth, of the other. The question is: which of these ideas do the works of Umbral and Sylvie Germain revise? And how is the lyrical modulation of narrative discourse channelled? By accepting, as de Sermet points out (1996), that the poetry reader’s experience plays with the dualities of distance/proximity, discreteness/indiscreteness, we will unsurprisingly obtain very different answers.

With Umbral, we will be looking at lyrical autofiction, considering that several of his works reproduce the double enunciation found in lyrical subject theories. This double enunciation appears, in turn, in each and all of his books, following on the idea of the fragment and the whole. The memory of the protagonist who weaves

tales is the point where a double memory, such as the poetical one, converges.

The lyrical modulation of the narrative genre found in Sylvie Germain's work takes us to a poetic–lyrical imagery which only partly coincides with Umbral's work. Both Germain and Umbral claim a subjective enunciation marked by a sensuous style easily recognised by readers. This sensuous aspect, which Rodríguez placed at the forefront of the lyrical pact, appears in the work of both authors, albeit in different ways: Umbral dresses it as autofiction and an explicit first-person enunciation, as mentioned, while Germain's subjectivism splits narrative voices, leading to a multiplicity of spaces, times and characters, which is less evident in the work of Umbral. Therefore, we can say that the re-appropriation of the poetic genre is, first, at the syntactic level which affects the language and which both authors share; while at the pragmatic level, each one uses different imagery.

What characterises the special revision that Sylvie Germain conducts on poetic imagery is her leap into the semantic level and its consequence, which is twofold: on the one hand, the poetic stands in the centre of the story's theme, with characters who claim the reader's affection; on the other, it changes the rules of plausibility of the narrative text by proposing another model of reality which shares aspects with fantasy logic to bring us closer to lyrical realism, having inherited a surreal concept of reality.

These two proposals serve to certify that a rich theoretical reflection lies around the poetic–lyrical; it is a world we have briefly delved into despite knowing it cannot be fully taken in. Perhaps because, in a few years, new tendencies might enrich the theoretical imagery in new ways.

Key words: literary genres, poetic-lyrical, theoretical imagery, lyrical realism, Francisco Umbral, Sylvie Germain.

PREÁMBULOS

AVANT LA LETTRE...

INTRODUCCIÓN

Siempre hay una muchacha, en algún lugar del mundo, que está escribiendo una cosa sobre nosotros, sobre nuestros libros, sin que ella misma sepa muy bien por qué, seguramente [...] Quiere saber de mí cosas que yo no sé, me obliga a plantearme mi propia obra, que a mí me parece casual, esporádica, caprichosa e irreflexiva y que su fe convierte en algo sistematizado, coherente, evolutivo y responsable. Y qué le digo yo a esta señorita. La chica de la tesis es siempre como un jardinero que viene a cuidarnos y remozarnos un jardín olvidado.

Francisco Umbral: *Mortal y rosa*

¿Parecidos razonables?

Si le pidiéramos a cualquier lector cómplice de la mirada apasionada e ingenua de la Ludmilla de *Si una noche de invierno un viajero*¹, que encontrara parecidos entre *Romeo y Julieta*, *Cumbres*

¹ Personaje descrito por Italo Calvino como la “lectora ideal” en los siguientes términos:

... parece vivir en una esfera suspendida en otro tiempo y en otro espacio, una mujer protegida, aislada, envuelta como en una luna

borrascosas y Veinte poemas de amor y una canción desesperada; entre *Un mundo maravilloso* y *¿Por qué los androides sueñan con ovejas eléctricas?*, o incluso entre *Memorias de Adriano* y *El capitán Alatriste*, probablemente no tendría dificultades en entender el porqué de dicho parentesco. Reconocería una temática común que le haría etiquetar dichas historias en algo así como “románticas” o “de amor”, “de ciencia ficción” e “históricas”, respectivamente. Luego vendrían los críticos a echarse las manos a la cabeza acusando un mal uso de tales adjetivos, por supuesto, y nos enseñarían otras etiquetas más adecuadas. Pero, en cualquier caso, no cambiaría el hecho de que la clasificación se asentaría en un criterio que afecta fundamentalmente al plano semántico del texto. A ese mismo lector tampoco le costaría percibir ciertas diferencias formales entre la obra de Shakespeare, la novela de Brönte y el poemario de Neruda. Pero, ¿qué tienen en común *Las ninfas* y *Magnus*? A primera vista, nada. Profundizando algo más en nuestra lectura, podríamos decir que hay rasgos comunes como la presencia de la infancia, la búsqueda de identidad de sus protagonistas, la relación del sujeto con los otros..., pero nos cuesta identificar un rasgo semántico o estructural tan evidente como en los casos anteriormente citados. Y, sin embargo, encontramos estudios críticos que circunscriben las obras de Francisco Umbral y Sylvie Germain (y las de tantos otros...) bajo un mismo territorio: el de las narraciones poéticas.

remota. Para esta lectora ideal, leer quiere decir despojarse de toda intención y de todo prejuicio, para estar dispuesta a captar una voz que se deja oír aún cuando menos se la espera, una voz que viene no se sabe de dónde, de alguna parte al margen del libro, al margen del autor, al margen de las convenciones de la escritura: de lo no dicho, de lo que el mundo aún no ha dicho de sí y no tiene palabras para decir (en CALVINO, Italo: *Si una noche de invierno un viajero*, Barcelona, Tuquet, 1998).

Ante lo que es, por tanto, un parecido razonable a ojos de lectores más sagaces, nuestra curiosidad académica decidió rastrear las huellas de tal familiaridad. Y así fue como encontramos este jardín olvidado.

El jardín

Ese jardín umbraliano probablemente sea la traducción poética de otra curiosidad más teórica a la que Jean-Marie Schaeffer se refiere como esas “semejanzas no genealógicas que pueden existir entre diferentes obras literarias”. Dichas semejanzas, que instauran las categorías genéricas analógicas deducibles en un régimen lectorial, a veces (y de ahí nuestro trabajo), hacen dialogar a autores tan distintos como Francisco Umbral y Sylvie Germain. Caprichosos como el orden alfabético de las bibliotecas, los corpus de textos que presentan las monografías sobre lo que se ha dado en llamar “novela lírica” o “relato poético” según los casos, dan cabida a textos muy distintos. El objetivo de este trabajo será descubrir por qué.

Las espinas

En un artículo dedicado precisamente a las novelas líricas de Umbral, Darío Villanueva concluía lanzando una hipótesis: la singularidad de Umbral provenía de su intento de adaptar la poética de la novela lírica a la estética de la llamada posmodernidad. Esta hipótesis nos enfrenta a uno de los problemas de los estudios de géneros literarios: el carácter diacrónico de las etiquetas genéricas que, en el caso de los relatos que trataremos de abordar, conlleva dos dificultades. La primera se refiere a ese carácter “histórico” de la “novela lírica” y en menor medida del “relato poético”, como formas vinculadas (no siempre de forma consciente) a una cronología determinada, catalogados como “géneros históricos” a pesar de la

criticada etiqueta de Todorov. La segunda dificultad reside en la propia etiqueta genérica, tan variable y abierta como su propia identidad textual. No en balde, advierte Gullón (1984: 15) del “repertorio de denominaciones amplio y variado: subjetiva, psicológica, lírica, interiorizada, poética, poemática, fragmentada, espacial, nivolesca...”.

Para intentar solventar dichas dificultades, trataremos de dibujar el imaginario teórico de lo poético-lírico, de ese hibridismo que empieza a teorizarse a finales del XVIII y que se asentará con la llegada de los románticos. A pesar de que la etiqueta de “novela lírica” aparece vinculada a la crisis de la novela decimonónica y a una determinada forma de entender el mundo, no deja de utilizarse hasta la actualidad, renovando su significado. De ahí que tratemos de analizar los rasgos líricos de la narrativa partiendo de la sospecha de que las distintas “metamorfosis del lirismo” (tomando prestado el título de Anne Tomiche: 2014), obedecen a una concepción amplia del mismo que cada autor actualiza a su medida.

METODOLOGÍA

Dada la naturaleza del presente trabajo nos resulta complicado adscribirnos a un marco teórico concreto y cerrado, ya que serán diversas las fuentes de donde tomemos prestados conceptos, taxonomías y propuestas teóricas. Partiremos, eso sí, de una concepción de los géneros literarios deudora de la reflexión de Schaeffer (2006), cuyo trabajo supone una reflexión profunda de los esfuerzos previos. Con él, compartimos la convicción de que todo texto literario, en tanto que acto semiótico complejo, puede ser estudiado desde numerosas perspectivas y, por tanto, cualquier lógica genérica es un fenómeno relativo, si bien podemos decir que cualquier texto responde a las cuatro lógicas que Schaeffer establece para hablar de genericidad, ya que todo texto (1) es un acto comunicacional; (2) tiene una estructura a partir de la cual se pueden extrapolar reglas *ad hoc*; (3) se sitúa respecto a otros textos, y por tanto tiene una dimensión hipertextual, y (4) se parece a otros textos. Sin embargo, nos advierte el autor:

Todo esto no quiere decir que todos los niveles sean igualmente pertinentes para todos los textos (...) la decisión de abordar una obra según este régimen genérico y no otro depende también de nuestros intereses cognitivos: un estudio de la literatura con intencionalidad pragmática se concentrará sobre todo en el estudio de las propiedades comunicativas; un estudio institucional de la literatura se abordará bajo el prisma de las convenciones reguladoras; un estudio de las modalidades de la creatividad literaria sacará un enorme provecho de la genericidad hipertextual, y por último, un espíritu curioso se apasionará sin duda por las semejanzas no genealógicas que puedan existir entre diferentes obras literarias (Schaeffer: 2006: 126)

Estas maneras diferentes de acercarse a los textos es lo que condiciona la forma de abordar el problema de la genericidad. Pues bien, nuestro trabajo parte de una constatación inferida del régimen lectorial, comparativo, que nos llevará a la pregunta de la que partíamos: ¿qué tienen en común las denominadas por la crítica “novelas líricas” o “relatos poéticos”? Para tratar de responder a esta pregunta acudiremos a diferentes estudios monográficos que describen muchos procesos propios de este tipo de relatos, pero que no problematizan el hecho de las diferencias evidentes que el lector puede inferir en su proceso de lectura. De ahí que dediquemos un primer capítulo a recorrer diferentes concepciones del hibridismo (transtextualidad o transgenericidad), para profundizar luego en las diferentes concepciones de lo poético-lírico, genericidad especialmente problemática que se resiste a una definición demasiado concreta.

Esta indefinición de la genericidad de los textos poético-líricos orientará un segundo enfoque de nuestro trabajo, que esta vez se preguntará por las relaciones hipertextuales del género. Esa relación genetista nos llevará a plantear una hipótesis esbozada en las teorías de Combe (1989): la de que el hipotexto de las narraciones poéticas

está configurado por todo un tramado metatextual, reflexivo, sobre el hecho poético, en el que confluyen concepciones muy diferentes, confusión que por otra parte habían puesto de manifiesto las diferentes teorías de los géneros literarios al señalar los niveles distintos que teníamos en cuenta a la hora de establecer las clasificaciones genéricas. En este sentido serán las teorías de Schaeffer (apoyado en el esquema comunicacional de las cinco W) y la propuesta de Ryan (heredera de una gramática textual) las que nos permitirán ordenar estas ideas diferentes que orbitan en torno a lo poético-lírico para tratar de dibujar un panorama, si no exhaustivo, sí representativo del imaginario de lo poético-lírico; un imaginario que es retórico, semántico y pragmático. Completaremos este imaginario con las aportaciones que la visión sintética y abarcadora de la Estética (dando cabida a elementos históricos) puede ofrecernos, junto al estudio de la afectividad que lleva a cabo Rodríguez (2003) en forma de pacto lírico.

Esta base nos va a permitir acceder a dos apuestas narrativas completamente distintas: al mundo unipersonal de Francisco Umbral, donde la enunciación lírica será la gran protagonista, frente a la narratividad “maximalista” de Sylvie Germain, donde el lirismo se actualiza fundamentalmente a través de criterios semánticos. Trataremos de vincular las dos creaciones con otros ámbitos genéricos que de alguna manera se deducen de estos; en el caso de Umbral, un debate central será el de la autoficción y las escrituras del yo, así como en Germain, el concepto de “émerveillement” nos conducirá a una reflexión sobre la cercanía de lo maravilloso o lo suprarreal.

A pesar del enfoque eminentemente teórico del presente trabajo, no pretendemos aplicar ninguna teoría concreta al análisis de las obras, sino reinterpretar (en la medida de lo posible) ciertas herramientas

teóricas que nos permitan responder a la pregunta de partida del estudio que nacía, como decíamos, de un análisis contrastivo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien la apertura de la narrativa hacia una sensibilidad lírica puede rastrearse desde antiguo, en textos como *Las Heroidas*, en determinados pasajes de las *Metamorfosis* o incluso en los discursos que pone Sófocles en boca de Edipo y de otros de sus personajes célebres, la teoría no empieza a contemplar este hibridismo genérico hasta la época romántica, donde Schelegel apostará por la novela como género por excelencia, capaz de expresar la individualidad y, por tanto, la heterogeneidad del género, capaz de fagocitar diferentes elementos que *a priori* no eran propios del discurso narrativo. A esta apuesta romántica hay que sumar las aportaciones de Baudelaire y sus “petits poèmes en prose”, de los simbolistas y la gran ruptura mallarmeana, antes de que se manifieste definitivamente la “crisis de la novela” (Raimond, 1966) a finales del siglo XIX.

Sin embargo, como apuntábamos ya en la introducción, la cuestión del lirismo en la narrativa contemporánea está teñida de no pocas dificultades, empezando por su definición y delimitación, que se entremezcla y confunde con las de términos afines como *lírica*, *poema*, *poético*, etc. A este primer obstáculo (que trataremos de solventar

parcialmente en el primer capítulo de esta tesis) se suma la dificultad implícita en estas narraciones poéticas. La definición o descripción de este tipo de propuestas narrativas ha sido abordada por la crítica desde diferentes perspectivas, siendo la más habitual la de incluir dichas obras dentro de un subgénero literario inscrito en las teorías canónicas de los géneros². Este subgénero ha sido denominado “novela lírica” o “relato poético” por los teóricos, según en dónde recayera el énfasis caracterizador de dicho subgénero.

A este enfoque genérico se fueron sumando progresiva y coetáneamente otro tipo de estudios de carácter diacrónico o monográfico, centrándose en aspectos concretos de este tipo de narraciones. Por esta razón, en este estado de la cuestión el lector no encontrará un listado bibliográfico exhaustivo del lirismo en la narrativa contemporánea, sino una recopilación de las propuestas que más se han acercado a este fenómeno desde perspectivas teóricas o históricas (no necesariamente centradas en la narrativa contemporánea).

Ejemplo de fusión de ambas perspectivas es el ensayo de Michel Raimond sobre *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, publicado en 1966 en la editorial José Corti. Raimond analiza testimonios de autores y obras de la literatura francesa de finales del siglo XIX y principios del XX que suponen un cambio significativo con respecto a la literatura precedente. A la

² Con teorías canónicas nos referimos aquí a las voces más potentes y seguidas de los estudios estructuralistas a lo largo de las clasificaciones genéricas realizadas a lo largo del siglo XX, a saber, las de Genette y Todorov, que en buena medida seguían la estela de las trazadas anteriormente (especialmente tras la tríada genérica establecida por Hegel, reactualizando la clasificación aristotélica).

inclusión de materiales heterogéneos en el discurso narrativo (que no se limitaba exclusivamente a elementos líricos), se suma la búsqueda de un espacio reservado a la subjetividad de las impresiones que rompe la uniformidad causal-temporal del discurso novelesco con la irrupción del impresionismo pictórico tras las corrientes realistas y naturalistas. Será en esa etapa en la que insistirán los críticos para explicar los mecanismos poético-líricos insertados en el cuerpo narrativo, tal y como recoge este estudio. A pesar del marcado carácter diacrónico del mismo, Raimond dedica buena parte de la obra a un análisis que trasciende las fronteras meramente históricas para proponer un interesante análisis interno de algunos aspectos de esa nueva forma de narrar que empieza a fraguarse a mediados del XIX, ya que tal y como apunta en la introducción de su estudio, su trabajo es una “enquête sur les débats critiques, théoriques, spéculatifs, qui se sont multipliés autour de la notion de roman et qui entretenaient, bien sûr, avec certaines oeuvres, des rapports étroits” (Raimond: 1966: 22). Este enfoque convierte la obra de Raimond en una de las propuestas críticas más atractivas para el estudio de muchos de los aspectos que trataremos en nuestro trabajo.

Dividido en cinco partes, empieza por abordar en la primera el panorama de la novela a finales del XIX, dedicada a los “precursores”, en tres capítulos fundamentalmente históricos, aunque introduce ya nociones interesantes como la de anti-novela, vinculada a esa nueva forma de concebir la novela. De la segunda parte, dividida a su vez en cinco capítulos y dedicada a la “querelle du roman”, destacaremos los dos últimos capítulos, dedicados a la problemática definición de la novela y al declive de la misma. Algunas de las ideas más interesantes en torno al debate de la definición de novela son las comparaciones que surgen con otros géneros próximos, como el cuento, el relato o la “nouvelle” y el ideal de la “novela pura”, ideal que acabará por desvelarse como una quimera. Raimond habla de una “figure

chimérique du roman de l’avenir”, una novela profética que cambiaría según las proyecciones que cada autor pusiera en ella, fruto del malestar general que provocaba las diferentes modalidades que presentaba el género, lo que dificultaba llegar a un consenso en cuanto a su definición.

La tercera parte resulta una de las más atractivas para nuestro trabajo, ya que está dedicada a las “metamorfosis” que sufre la novela, centrándose en la oposición que se establece a finales del XIX entre la novela “tradicional” y la novela “à la mode nouvelle”, que pretendía la “transfiguration poétique de l’univers” (Raimond: 1966: 179). Lo que la crítica del momento llamaba “novela tradicional” no era sino la novela forjada a partir de los esquemas realistas, de Flaubert a Maupassant, de Zola a los Goncourt, centrada en el desarrollo de una historia elaborada a partir de una sucesión evenemencial de acontecimientos diversos. En el momento en el que empiezan a superponerse elementos de diferente índole (poética, filosófica, etc.) a esa trama principal, comienza la crisis de esa que era considerada la “novela tradicional”:

...mutation qui conduit de Zola à Alain Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac a Proust; du récit objectif au monologue intérieur; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l’événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage; du roman fondé sur l’agencement d’une intrigue au roman qui s’applique à moduler des thèmes; du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la raideur de l’*homo fictus* pour rejoindre la grouillante pénombre d’une âme vivante (...) mutation qui conduisait du roman expérimental, tranquillement fondé sur des certitudes illusoires, au roman-expérience secrètement miné d’incertitudes fructueuses... (Raimond: 1966 : 13-14)

Esta metamorfosis venía augurada por tres antecedentes determinantes que influirán en su configuración: en primer lugar, el

surgimiento de los cuentos fantásticos decimonónicos como respuesta a todo aquello que la literatura positiva había dejado fuera y que contribuirán a forjar la idea, muy surrealista por otra parte, de que existe una especie de “fantástico cotidiano”; en segundo lugar, el movimiento simbolista, heredero en parte de la tercera influencia, y el romanticismo alemán, con la figura de Jean-Paul a la cabeza.

Raimond orienta esta metamorfosis hacia tres grandes líneas: lo que se ha dado en llamar “novela de tesis” (capítulo 1), las “novelas de novelas” (capítulo 5) o las denominadas metaficciones tal y como las tildará posteriormente la crítica, y una última metamorfosis, que se refiere a la introducción de elementos poéticos en la novela. A esta tercera modalidad le dedica tres capítulos; el titulado “*Ambition poétique et dislocation du récit*”, se refiere a ese discurso truncado que resulta el hilo narrativo al entrar en contacto con la poeticidad, a esa “novela-poema”, que empieza a cuajarse con el movimiento simbolista, según el autor, aunque no dará sus mejores frutos hasta las primeras décadas del siglo XX.

Recuerda Raimond muy justamente que la incorporación de materiales heterogéneos en el género novela no es algo nuevo de ese momento histórico. Toda una tradición del siglo XVIII liderada por Sterne, Diderot o Rousseau, había menospreciado la acción en aras de otros aspectos didácticos, filosóficos, confidenciales o poéticos. Y esto es una tendencia que continuará en las novelas que Raimond tilda de “personales”, propias del Romanticismo, donde las ideas del autor comparten escenario con la acción narrativa. Frente al predominio de la acción, que se convertirá en un aspecto esencial de las poéticas realistas, las nuevas ideas que tratan de derrocar el lenguaje naturalista. Será cuando se derrumbe este ideal, cuando la novela presente un mayor poder de fagocitación de discursos diversos.

La literatura francesa parece, dentro del ámbito europeo, la que experimenta un mayor número de producciones narrativas en esta

línea, con autores como Jules Renard y Alain Fournier. La obra de este último, *Le Grand Meaulness*, aparecida en 1913, parece confirmar esa tendencia de la narrativa a incorporar lo extraño como parte de lo real, a la vez que desde el punto de vista estético encuentra el equilibrio entre lo narrativo y lo poético (si bien el *À rebours* de Huysmans auguraba ya en 1884 esta aproximación a lo poético). Junto a él, la obra de Proust, considerada en un primer momento por sus coetáneos continuadora de la estética realista, no tardará en erigirse como modelo de esta nueva forma de narrar.

Las dos últimas partes nos resultarán igualmente interesantes, ya que en ambas se abordan problemas de carácter teórico: la cuarta, dedicada a las “nuevas modalidades del relato”, centra su atención en dos aspectos esenciales, el monólogo interior y el punto de vista, mientras que la quinta está dedicada a la nueva “psicología del héroe”, incidiendo especialmente en el debate ambiguo que se establece en torno a la expresión de la subjetividad, la creación de personajes con una vida interior propia y la autobiografía, aspecto al que volveremos cuando abordemos la escritura de Umbral.

Tres años antes había aparecido un estudio que centraba su análisis en lo que ya era considerado por el crítico un género con nombre propio. Ralph Freedman publica *La novela lírica: Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf* en el año 1963, en un esfuerzo por formalizar esas incursiones líricas de la narrativa como género propiamente dicho. Al análisis de cada una de las obras de estos tres autores le precede un estudio teórico del género bajo el epígrafe de “Naturaleza y formas de la novela lírica”. En él trata de analizar la yuxtaposición de las formas líricas y narrativas que supone la novela lírica, no sin advertir antes de la dificultad para establecer unas fronteras precisas del género. De hecho, se remonta a Dante y a *La Vita Nuova* para hablar de estas primeras manifestaciones del lirismo

en narrativa, “género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (Freedman: 1972: 13). Partiendo por tanto de la dificultad cronológica de encasillar este subgénero, advierte que, como demostró Frye, la mayoría de las obras de ficción están compuestas por varios elementos y que en el caso del lirismo, en unos casos será más evidente que en otros ya que “las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la manipulación poética de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos o que han construido dentro de la tradición existente de la novela” (*ibíd.*: 15-16). Sin embargo, a pesar de las dificultades que parece presentar una caracterización formal demasiado estricta, destaca un concepto clave que articula la diferencia entre la escritura lírica y la no-lírica: la objetividad. Según el autor, la escritura lírica “busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética” (*ibíd.*: 14) frente a las propuestas no líricas que tenderían a buscar la objetividad en el encuentro del yo con el otro, sin combinarlos, sin fusionarlos.

Con el estudio de Freedman se asientan las bases para adoptar la terminología de novela lírica o relato poético (como hará más tarde Tadié) para hablar de estas formas de hibridismo. Sin embargo, como toda nomenclatura, adolece de un esquema que al lector le resulte fácil identificar, ya que esa “manipulación poética” a la que se refería Freedman es, cuanto poco, ambigua. Evidentemente es complicado que un término por sí solo dé cuenta de la compleja realidad que trata de nombrar o describir, más aún cuando esta se asienta en el también delicado y tantas veces criticado ámbito de los géneros literarios. Por eso, aun advirtiendo desde aquí de nuestra preferencia por hablar de “lirismo” o “poeticidad” infiltrada en el discurso narrativo, acudiremos a las tradicionalmente aceptadas por la crítica “novela lírica” o “relato poético”, y, por supuesto, al “relato lírico” que figura

en el título de este trabajo, ya que el término de “novela”, como explicaba Raimond está nominalmente comprometido con esa “novela tradicional” que había implantado el pensamiento positivo. La preferencia de “lírico” obedece, como veremos al final del primer capítulo, a la quizá excesiva apertura del término “poético”, aunque a lo largo de este trabajo se usarán como sinónimos. En cualquier caso, la mayoría de los títulos que presentaremos en este estado de la cuestión contienen una de estas nomenclaturas genéricas en sus títulos, y son la base teórica del presente trabajo. No se trata de invalidar estos términos, que al fin y al cabo describen esa realidad discursiva en la que tratamos de profundizar, sino de matizar desde qué punto de vista (desde qué teoría(s) de los géneros) analizamos dicha tipología textual. Y de ahí la matización, que, como decimos, no invalida las propuestas terminológicas anteriores ni, sobre todo, pretende corregirlas, sino aprovechar sus aportaciones para llegar a una descripción si no más exacta, sí más diacrónica, permitiendo hacer el término extensible a textos que por razones cronológicas o retóricas escaparían de una terminología genérica más cerrada y que sin embargo, presentan muchos puntos de confluencia con aquellos, y merecen, por tanto, ser incorporados a una zona común que desvele sus semejanzas.

Hecha esta advertencia, continuaremos con el repaso de los principales textos teóricos que han servido de base a este trabajo.

La permeabilidad de la narrativa francesa a este tipo de influjos lírico-poéticos a lo largo de todo el siglo XX, permitirá la aparición en 1969 de una recopilación de ensayos de uno de sus más célebres escritores, Michel Butor, quien dedica uno de estos *Essais sur le roman* a “**Le Roman et la poésie**” (1964), donde explica su experiencia personal, primero con la práctica poética y más tarde, con el redescubrimiento de la poesía en la novela. En la primera página encontramos la siguiente declaración:

... si je me suis mis au roman, c'est parce que j'avais rencontré dans cet apprentissage nombre de difficultés et contradictions, et qu'en lisant divers grands romanciers, j'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, donc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être un moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie (Butor: 1964: 22).

Advierte Butor que con semejante afirmación contravenía en buena parte la tradición crítica francesa, que colocaba en extremos opuestos la poesía y la novela, así como la confusión del propio término “poesía”. Para ilustrarlo, toma varios ejemplos, empezando por la primera noción que aprende un niño de “poesía” como tipo de texto tipográficamente diferente que se distingue del resto por su particular disposición tipográfica, definición que, según el autor, era válida hasta el siglo XVII, unida a una prosodia particular que centrará los intereses de los estudios sobre la “poesía” y sus diferentes clasificaciones. Al recordar Butor la historia de los géneros líricos, apunta cómo lo que les era propio en la Edad Media (el acompañamiento musical) se ha transformado en aras de la “imagen poética”, propia de la apuesta surrealista. La prosodia medieval del alejandrino permitía dar cabida a todo tipo de temas, mientras que las imágenes surrealistas detienen el tiempo y aspiran al intento romántico (que ejemplifica con la producción poética de Lamartine) de recrear una edad de oro con unas palabras, las poéticas, dotadas de su sentido original. Tras el repaso histórico del concepto de poesía, entra en la relación de esta con la novela, destacando en primer lugar la presencia evidente de “pasajes poéticos” en muchas novelas que, si los separásemos del contexto, podrían pasar por poemas en prosa. Pero al mismo tiempo se produce un movimiento hacia una “prosodia generalizada”, donde el ritmo deja de ser una cuestión exclusiva de la

poesía para pasar a ser una cuestión de estilo e invadir así el territorio narrativo.

Cierra Butor su particular ensayo relacionando la poesía en la novela con un particular concepto de lo real, idea que recuperaremos al hablar de nociones propuestas por críticos actuales (el “realismo lírico” de Samoyault). Por su interés, reproducimos los dos últimos párrafos:

La poésie romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité dans son ensemble peut prendre conscience d'elle-même pour se critiquer et se transformer.

Mais cette ambition est liée à une modestie, car le romancier sait que son inspiration ne vient pas d'en dehors du monde, ce que le “pur” poète a toujours tendance à croire; il sait que son inspiration, c'est le monde lui-même en train de changer, et qu'il n'en est qu'un moment, un fragment situé dans un endroit privilégié, par qui, par où l'accession des choses à la parole va avoir lieu (Butor:1964: 47).

Inspiración “realista” que vendría a distinguir dos tipos de poetas: el “poeta puro”, que busca en los márgenes del mundo, en el afuera, su inspiración; y el poeta narrativo que mira el mundo para encontrarla. Idea interesante, que rescataremos en este trabajo, junto a esa acertada intuición de Butor de analizar la poeticidad desde la idea de fragmento: podríamos calificar de “poéticos” muchos de los fragmentos de novelas que, sin embargo, no calificaríamos de poéticas, y *viceversa*.

En 1978 aparece un libro definitivo para el estudio del género: *Le récit poétique*, de Jean-Yves Tadié, obra indispensable que tratará de proponer un rótulo más inclusivo para esta realidad discursiva. Tadié selecciona un corpus de narrativa francesa que va desde Proust o Gide hasta Boris Vian, pasando por la prosa vanguardista de Breton o por el erotismo implicado en las propuestas de Bataille. Es, sin duda,

en este estudio donde encontramos uno de los análisis más exhaustivos de los diferentes aspectos que caracterizan y particularizan ese tipo de prosa.

Tadié, al comienzo de la obra, resume las características principales del relato poético a través de hipótesis que contrasta con las obras seleccionadas para el corpus de su trabajo, no sin advertir antes del desprestigio que sufre el concepto de género literario y la evidencia del hibridismo en la literatura moderna. Reivindica la necesidad de que las poéticas o teorías contemporáneas trabajen sobre los límites o fronteras de la literatura, sobre esos géneros “menores” o secundarios que nacen como mezcla de aquellos a los que la crítica ha dedicado más esfuerzos.

El punto de partida es contundente : “Tout roman est, si peu que ce soit, poème est, à quelque degré, récit. C’est que voudrait montrer cette analyse du récit poétique” (Tadié: 1978: 6-7). Para comenzar la caracterización del mismo, parte de la definición de cada uno de sus componentes: el relato exige una progresión evenemencial, y la incorporación de otros elementos sólo será posible en la medida en que estos contribuyan a ese desarrollo de los acontecimientos narrativos. El relato poético, sin embargo, sin perder ese desarrollo que comparte con todo relato, utiliza mecanismos propios del poema, por lo que Tadié lo considera “un phénomène de transition entre le roman et le poème”. El relato poético conserva la ficción propia de las novelas en cuya base están unos personajes protagonizando historias que se desarrollan en uno o varios escenarios concretos, pero en cuanto a los mecanismos temporales, el relato poético remite a un tiempo circular, propio del poema. Esto es lo que provoca el conflicto constante entre la función referencial y la poética, tal y como Jakobson había acordado como las dominantes de ambos ámbitos genéricos. La representación propia de los textos narrativos pone en juego todo un mecanismo pragmático complejo que difiere del modo

de enunciación poética, a la vez que la función poética insiste en la autorreferencialidad del signo literario, concentrando sus energías en la forma de dicho relato.

Siguiendo de nuevo a Jakobson, Tadié establece la retórica como pauta de encuentro entre ambas categorías genéricas, más concretamente, las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia, como tropos dominantes de los dos ejes del lenguaje: el paradigmático, responsable de la selección (cuya dominante es la metáfora) y el sintagmático, encargado de la combinación, y cuya dominante sería la metonimia. Así, mientras que la metáfora opera por sustitución, la metonimia lo hace movida por el principio de continuidad. Esta explicitación lingüística acaba convirtiéndose en una teoría de los géneros literarios, ya que según Jakobson, en poesía predomina el eje paradigmático, de selección, metafórico, mientras que en narrativa predomina el sintagmático, donde las relaciones de contigüidad, metonímicas, son las dominantes. Según Tadié, lo que sucede en el relato lírico es que la metáfora propia de los discursos poéticos es siempre metonímica, y tiene una cierta contigüidad, lo que le llevará a la posibilidad de plantear el simbolismo como uno de los mecanismos principales de actuación de lo poético.

La práctica desaparición de referencias realistas y psicológicas es la condición que permite la integración de personajes al relato poético. De hecho, el propio Tadié reconoce que “absorbés par la narration, les personnages sont parfois dévorés par le narrateur, lorsqu’il est aussi le protagoniste” (*ibid.*: 9). Este de la enunciación literaria es uno de los aspectos esenciales en los que se ha centrado la crítica y que analizaremos en el apartado que dediquemos al análisis pragmático de lo poético-lírico, así como en el capítulo dedicado a Francisco Umbral.

Con respecto al espacio, este está siempre fuera, es el espacio de las figuras literarias que se funden con el propio lenguaje del relato.

Gana protagonismo al diluirse el tiempo causal, propio de la ficción y responsable de la concatenación de los diferentes eventos de la obra, que se mezcla con el tiempo poético, cíclico, que hace volver, predominando lo discontinuo, lo instantáneo, que marcarán el ritmo narrativo.

Destaca Tadié el componente temporal como uno de los principales caracterizadores. El tiempo del relato poético se inscribe en esa estética de la discontinuidad que marca las “intermitencias” proustianas o los “momentos de vida” que apuntaba Virginia Woolf³, una discontinuidad que consigue desintegrar el tiempo histórico: “Le temps de la fiction poétique réduit en esclavage le temps historique, le fragmente et finalement le dissout et l’intègre” (*ibid.*: 95). El tiempo de la narración se convierte en el conductor de estas discontinuidades, tejiendo un hilo que enlaza los diferentes momentos destacados en el relato, los instantes que van reelaborando el ritmo narrativo:

Le temps raconté n’est donc pas un temps continu. Il est fait de ces rythmes qui sont des “systèmes d’instant”. C’est ici que l’on retrouve l’ordre du discours, parce que “les événements ont besoin d’être ordonnés dans un système artificiel (...) qui leur donne un sens et une date”. Ce qui fait la continuité du récit, c’est la succession des raisons, causes et effets (ou la notation de leur absence) (Tadié : 1978 : 104).

Uno de los capítulos centrales de la obra se ocupa de las relaciones entre mito y relato poético. El relato poético en su afán de acercarse al conocimiento, se apropia de la estructura mítica, de este

³ Vid. Anne Delaplace: “Intermittence et moments de vie: l’esthétique de la discontinuité chez Marcel Proust et Virginia Woolf”, en *Trans- Revue de Littérature générale et compare*, 2007.
(<http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article173>).

esquema revelador de conocimiento para integrarlo bajo diferentes formas en el relato. Tadié destaca dos mecanismos fundamentales a los que recurren los autores de los mismos: por un lado, están los autores que reelaboran mitos antiguos, o que utilizan los mitos modernos como relecturas de los antiguos, ofreciendo lo que los románticos llamaron una *Nueva Mitología*⁴, reducida, eso sí, al nivel textual, elocutivo. Otra opción que afecta a la estructura de la obra en cuanto a la incorporación de mitos es la yuxtaposición, o incorporación esporádica de algún mito o pasaje mitológico en el texto. En cualquier caso, y aunque esta distinción nos sirva como pauta estilística de los diferentes autores (Aragon y Breton entre los primeros; Supervielle o Giono entre los segundos), lo interesante de la recuperación o apropiación de patrones mitológicos es el carácter mágico, sagrado, del que se apropia el mundo que se crea en la obra, así como la concepción del texto como una forma de acceder al conocimiento.

A la creación de esta lectura mítica contribuye la importancia de los símbolos presentes en el texto, que fomentan la lectura paradigmática que apuntaba Jakobson. Frente a la lectura sintagmática y lineal que propicia la prosa, el simbolismo del relato poético nos obliga a una lectura vertical, predominando las relaciones paradigmáticas abiertas entre símbolos que se comunican por la vía analógica, impidiendo toda clase de relación unívoca entre signo y referente. El símbolo, siguiendo la definición de Zumthor, permite intuir algo que es inefable, por lo que constituye un intento de traducir aquello que no se puede decir con palabras, inefable con expresiones exclusivamente denotativas. El símbolo que aparece en los relatos

⁴ Para profundizar en dicho aspecto, dos volúmenes de Manfred Frank: *El dios venidero: lecciones sobre la nueva mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994; y *Dios en el exilio: lecciones sobre la nueva mitología*, Madrid, Akal, 2004.

poétiques es un símbolo dinámico que puede connotar un significado complejo y múltiple en función de los contextos:

Le récit prend la forcé du poème grâce au symbole; il lui offre, cependant, l'ampleur de sa structure, un espace, une durée plus allongés, distendus; il le recouvre aussi des éléments proprement romanesques que le poème ne poursuit pas, et qui occultent le sens (puisque'il n'est plus au premier plan) tout en facilitant son déchiffrement (par le nombre des occurrences dans des situations différentes), et, parfois, par la glose: chez Breton, Limbour... Le symbole, qui explose dans le poème, se dilue dans la longue durée du récit; inversement, il met en contact horizontalement plusieurs moments, et verticalement, plusieurs niveaux, du texte (Tadié: 1978: 167).

Este discurso simbólico, encuentra su realización formal concreta en determinadas pautas que persiguen el ritmo formal. Entre los diferentes mecanismos destaca la metáfora que Ricoeur define como “cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction descriptive directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée”⁵, y que Tadié relaciona con toda una vertiente de narrativa onírica en la línea de Breton (*Nadja*), Hellens (*Mélusine*), Jouve (*Vagadu*) o las apuestas de Supervielle o Giraudoux.

El último capítulo de su obra se lo dedica al estilo propio de estas producciones, insistiendo en la importancia del mismo. El “estilo poético” de la narrativa estaría caracterizado, esencialmente, por la densidad sonora y el poder de la imagen. Apunta la impresión de aburrimiento que pueden provocar en el lector ciertos pasajes “a-crónicos”, “ceux où le récit s'arrête, décrit, récapitule, contemple, permettent l'envol de la mélodie” (*ibid.*: 181), que, sin embargo, resultan esenciales en los relatos poéticos, ya que marcan el ritmo de

⁵ RICOEUR, Paul: (1975): *La métaphore vive*, Paris, Seuil, pág. 311, definición retomada por Tadié: 1978: 190.

la obra. La monotonía que generan en apariencia, se debe a los sacrificios narrativos que el relato poético ha tenido que conceder a favor de la musicalidad del texto: el autor del relato poético, no escribe para lectores sin oído, sentencia Tadié. Y para explicar este efecto musical, recurre a las teorías de Jean Milly⁶ a propósito del estilo de Proust. Para este autor, las estructuras rítmicas de una obra narrativa se asientan en una serie de ecos que generan una musicalidad que trasciende el sentido directo de la frase para provocar la ilusión de la motivación entre significante y significado, motivación que no se muestra en la lengua denotativa. La musicalidad del relato poético podría presentarse, sin embargo, como un impedimento al desarrollo evenemencial del mismo por el efecto redundante del ritmo, marcando de alguna manera, los límites del género. De ahí que la imagen venga a compensar esta imposibilidad de alcanzar una sonoridad equiparable a la del poeta “puro”.

Cierra Tadié su reflexión recordando el carácter sagrado de lo poético, que vuelve sus ojos al origen a la vez que se convierte en profecía, anuncia el futuro. Carácter que recupera el relato poético, que aspira a ocupar uno de los primeros puestos en el canon literario⁷

En los años 80 reaparece el interés por la novela lírica entre los críticos españoles, publicándose en el año 1983 una recopilación de artículos que se centra, fundamentalmente, en el estudio de obras concretas, dejando a un lado el intento de ofrecer un modelo teórico global en aras de desvelar las características propias de cada uno de

⁶ MILLY, Jean: (1975): *La phrase de Proust*, Paris, Larousse, citado por Tadié a partir de pág. 182.

⁷ Es interesante, al hilo de esta reflexión, destacar el significado de “poético” como “perteneciente a la *alta* literatura” en una concepción canónica y jerárquica vigente en buena parte de la literatura académica (García Berrio, entre otros).

los autores presentados en dos volúmenes colectivos coordinados por Darío Villanueva bajo el título de *La novela lírica*.

El primer volumen, tras un breve prólogo del compilador, está constituido por trabajos reunidos en torno a dos autores: Azorín y Miro. El segundo volumen se centra en otros dos autores: Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés. La nómina propuesta por Villanueva al proponernos el estudio de estos autores en 1983 hace pensar que el autor se refiere a la “novela lírica” como a un género histórico en el sentido genetiano (y algo ya caduco en el momento de la redacción del manual), puesto que no hay referencia a autores vivos.

En justicia, tenemos que decir que no es así y que en una reciente recopilación de estudios sobre Francisco Umbral (Sanz Villanueva: 2009) el propio Darío Villanueva habla de Umbral como de un autor de relato lírico, abriendo además el debate hacia una cuestión tremendamente interesante: la vinculación entre este tipo de escritura y la posmodernidad.

Del mismo autor, destacaremos también otro volumen anterior, reconversión de lo que fue su tesis doctoral: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, en las sucesivas ediciones de 1977 y 1994. En la línea de Raimond, a cuyo estudio acude en no pocas ocasiones, trata de dibujar la cartografía de las nuevas formas de narrar que aparecen en la literatura occidental en el siglo XX, para centrarse en la segunda parte de su obra en el análisis de la novela española de posguerra. A pesar de este enfoque historicista, como Raimond, no descuida interesantes apreciaciones teóricas que pueden ser inferidas (cuando no ocupan apartados independientes) de sus análisis. Especialmente interesantes resultan sus observaciones acerca del monólogo interior o sobre la banalidad que se apodera de los argumentos de muchas de las nuevas tramas novelescas.

En 1984 Ricardo Gullón publicará una interesante monografía bajo el título de *La novela lírica*, vinculado fundamentalmente al ámbito hispánico. Son destacables varias de las aportaciones de esta obra que trata de conjugar un análisis estructural (en la línea de Tadié) con otra tendencia más histórico-contextual que trata de dar cuenta de los factores externos que posibilitaron la aparición de ese tipo de narrativa.

Son varias las observaciones interesantes de la obra. En el prólogo advierte de las diferentes formas que de poesía que podemos encontrar en la novela, especialmente en aquella de corte posrealista que coincide con la denominada “crise du roman” y que nos ofrece una manera nueva de novelar o *nivolar* a la manera unamuniana. Aunque también apunta que hay excepciones a esta tendencia posrealista, como la apuesta poético-fantástica de las obras de Nerval.

Advierte en el primer capítulo que el rótulo que termina eligiendo para su estudio podía haber sido intercambiable por muchos otros, entre los que cita: [novela] “subjetiva, psicológica, lírica, interiorizada, poética, poemática fragmentada, espacial, nivelesca...” (Gullón: 1984: 15). Este posible intercambio de títulos, nos orienta hacia las páginas que siguen, ya que un aspecto fundamental que destaca en este tipo de obras es el cambio del concepto de subjetividad y los procesos de interiorización que se dan en la misma, heredera de los postulados de James y de una larga lista de seguidores que matizan estos diferentes aspectos. En ese sentido, el estudio está anclado cronológicamente en la misma época en que centraban su interés Freedman o Raimond, aunque en la nómina de autores citados incluirá a muchos españoles olvidados en los estudios anteriores. De hecho, la intención del estudio, como declara el propio autor es la de,

partiendo de una hipótesis de trabajo muy sencilla –la existencia de un subgénero o conjunto de obras que, por razones que

irán exponiéndose, pudieran ser consideradas y llamadas “novelas líricas”- examinar cómo cambió la novela desde finales del XIX hasta mediado del siglo XX, alejándose de los cauces por donde corría desde los últimos años del siglo XVIII (Gullón: 1984: 15).

Este cambio de la narrativa está estrechamente vinculado y motivado por el pensamiento científico que no tarda en impregnar las ciencias humanas con la teoría de los cuanta, de la relatividad o el principio de indeterminación. Todas estas nuevas aportaciones modifican el concepto de subjetividad y subrayan su importancia. En literatura y en arte estas ideas se traducen en una concepción otra del fluir temporal y de las percepciones que de él tiene el sujeto; en palabras de Gullón: “el instante de que se trata es el instante de la percepción, la transfiguración de lo sentido en el sentidor, el objeto determinante y el sujeto que en la sensación lo experimenta” (*ibid.*: 17). De ahí que uno de los aspectos que más se ha debatido en torno a este “subgénero” sea la presencia de un sujeto lírico enmascarado bajo el aspecto de un personaje o narrador que opera con los mismos principios que el agente lírico.

El lirismo del género denominado aquí novela lírica es sinónimo del subjetivismo de las denominadas novelas psicológicas o subjetivas (Edel), y esto porque la expresión de ese mundo interior remite a la expresión de una emoción, que prevalece sobre la narración. La intensidad de la emoción y la transmisión operada por la novela lírica sería el aspecto más característico de las mismas según Gullón. Las consecuencias estructurales de la omnipresencia de esa emoción son diversas, aunque el crítico retoma el término que empleó Casaldueño para definir la obra de Miró: “cubista”. El adjetivo permite dar cuenta del fragmentarismo operado en estos textos y de la consiguiente recomposición lectora. Y de ahí se derivan otros rasgos que ya habían sido apuntados por otros críticos: el “protagonista pasivo”, que convierte al héroe novelesco en una máscara del poeta

(en diferentes grados, eso sí, en función de obras y autores), las escenas protagonizadas por gestos de carácter simbólico cuya única finalidad es desvelar las emociones tratando de que trasciendan a través de ellos,... Características, en suma, que Gullón sintetiza al constatar que la novela lírica, “al revertir no poco a la condición poética, subordina lo narrativo a la presentación simbólica de una entidad interior” (*ibíd.*: 33]. Idea esta que llevará a los planos espacial y temporal para demostrar cómo esa subjetividad que hemos descrito anteriormente, los impregna.

Un estudio interesante que aborda el hibridismo entre narración y poesía aparece en 1989 y no tardará en convertirse en una obra de referencia. Se trata de *Poésie et récit, une rhétorique des genres* de Dominique Combe. No se trata, sin embargo, de una reflexión en sí misma sobre la hibridación, como las anteriores, pero nos servirá para profundizar en algunos aspectos genéricos.

La idea de partida es la implantación de una nueva retórica de los géneros en la Modernidad, una retórica basada en la dualidad relato vs. poesía. Esta dualidad comenzaría con la poética mallarmeana, que opone el relato (o, más bien, lo narrativo como forma abstracta y metafórica) a cualquier forma de poesía. En su defensa de la “poesía pura”, que utiliza un lenguaje esencial, Mallarmé opone las características del “lenguaje bruto”, al que tilda (negativamente) de elemental, espontáneo e inmediato, características todas ellas que deben estar exentas de la poesía pura. Los herederos de Mallarmé llegaron aún más lejos al recoger y amplificar estas ideas, según Combe, y asentaron definitivamente una retórica dualista basada fundamentalmente en la idea de “rechazo” que recogerá Valéry en los escritos sobre su maestro. El esencialismo platónico de la poesía pura desemboca en un nuevo sistema de géneros, al que Combe dedica el capítulo central de su obra. En este nuevo sistema, los

géneros se subordinan a ese concepto de poeticidad defendida por Mallarmé que escondía juicios valorativos de “alta literatura”. El nuevo sistema de géneros que se implanta responde, según Combe, a criterios jerárquicos: la superioridad poética frente a la inferioridad de los géneros narrativos.

Advierte Combe que analizar el nuevo sistema de géneros en torno a las categorías de poesía y relato está lleno de incoherencias, y mezcla niveles lingüísticos y retóricos diferentes. Según el autor, las teorías del desvío de las que parten Jakobson, Riffaterre o Cohen para explicar el lenguaje poético sólo funcionan dentro del marco del discurso literario, donde el sistema de la poesía se opone al de la prosa; pero ese discurso literario se opone a su vez a otro sistema más amplio, que es el del discurso ordinario. En cambio, el concepto de “relato” es transversal, y afecta tanto a la poesía como a la prosa, y más aún, afecta a todo tipo de discursos. Por otro lado, la noción de “relato”, como “poesía” no se refieren a géneros propiamente dichos, sino a universales lingüísticos, frente a otros términos como “novela”, que constituyen formas históricas de la literatura. Según Combe, “la poésie ne pourra être entendue comme « genre » que si elle est pensée -consciemment ou non- comme poésie « lyrique » ” (*ibid.*: 34). Estos problemas que arrastran las diferentes propuestas de las clasificaciones genéricas desde la Antigüedad, quedan solventados en buena parte, a ojos de Combe, con la teoría que expone Bajtín en su archiconocido artículo sobre “Los géneros del discurso”. Allí, Bajtín distinguía dos niveles de géneros: los géneros del discurso, primeros, y los géneros literarios, segundos. Los géneros del discurso constituyen, según Bajtín, “tipos estables de enunciados” que, sin embargo, se abren a múltiples posibilidades cuando entran a formar parte de esos discursos segundos, que les dotan de una característica particular: automáticamente pierden la relación con lo real y con el discurso del otro que tenían en los discursos primeros, posibilitando al

mismo tiempo la multiplicación infinita de sus combinaciones en los discursos segundos. Partiendo de esta premisa, Combe apela a la necesidad de un análisis pragmático de esos discursos primeros, ya que conciernen a lo que se ha denominado “actos de habla” y propone una particular pragmática de este sistema genérico dual, que permite una nueva clasificación genérica lejos de los modos enunciativos o de la temática (el “sentimiento” de la poesía (lirica) frente a la “acción” del relato). Así, adaptando las teorías de Austin y Searle, en concreto la taxonomía de los actos ilocutivos que establece Searle en *Sentido y expresión*, Combe propone su particular retórica de los actos de habla literarios, que compila en la siguiente clasificación (Combe: 1989: 43):

ASSERTIFS		EXPRESSIFS	DIRECTIFS
RÉFÉRENTIELS	ÉMOTIFS		
« raconter »	(s'exclamer)	(louer)	« enseigner »
« décrire »			« donner le frisson »
			« tirer les larmes »

Advierte Combe que, si bien esta dualidad no está “institucionalmente” reconocida, son muchas las alusiones implícitas que podrían rastrearse en poéticas de autores o en estudios críticos. Como ejemplo, toma el caso de Bonnefoy para establecer campos semánticos precisos, aunque no explícitos, en torno a los que orbitan ambas nociones: por un lado, el relato, adscrito a las nociones de “novela”, “ficción” y “libro”, imponiendo como dominante del mismo la ficción narrativa; por otro, la poesía y las nociones de “realidad”, “habla” (frente a la lengua entendida como sistema ordenado, y por tanto construido y artificial, lejos del significado que le otorgara Saussure) y “voz” (frente a “escritura”).

Reconoce una objeción a esta clasificación, en el hecho de que en el ámbito literario, “raconter se situe au-delà de la vérité et de

l’erreur” (*ibid.*: 41), aunque este problema está asociado a la noción de ficción y pertenecería, según Combe, a otro plano de análisis.

En otro cuadro, representa las características achacables a cada uno de los polos, planteados de la siguiente manera (Combe: 1989: 63):

POÉSIE	RÉCIT
composition	succession
clôture	référence
essence	arbitraire, contingence
PAROLE	LANGUE
poème	récit
	fiction
	mythe
	rêve
	imaginaire
	livre
	structure
voix	écriture

Lo que viene a ilustrar este cuadro es que, en torno a los conceptos de “poesía” y de “relato”, orbita una serie de conceptos agrupados en dos campos conceptuales opuestos. Oposición que se articula, en primer lugar, en torno al concepto de “realidad”: mientras que el relato mira hacia afuera, hacia un referente que obedece las reglas del lenguaje denotativo, el poema se presenta en la poética de Valéry como algo cerrado, autárquico, una forma completa, en definitiva, autorreferencial, como no se cansarán de repetir Jakobson y los defensores de la función poética. Valéry asocia la noción de verdad al relato vs. el concepto de realidad asociado al poema, lo que equivale a decir que el relato está vinculado a una realidad mimética, representativa, mientras que la realidad del poema apunta a su

consistencia como mundo sensible, destacando el componente fónico y rítmico del lenguaje. Un lenguaje que convierte la poesía en esencial.

Otras oposiciones enfrentan relato y poesía, tales como lo objetivo/ subjetivo o la estructura cerrada del poema frente a la forma abierta del relato (Bonnefoy). Para el mismo Bonnefoy, el relato se acerca al mito, al sueño, a lo imaginario, a la quimera, frente a la “Presencia” imponente de la poesía. Todas estas características que destacaba el autor como enfrentadas, con el tiempo se sintetizarán en torno a dos conceptos tomados de la lingüística de Saussure: lengua (relato) y habla (poesía), aunque en la lógica del poeta se invierte el orden que había establecido el sistema lingüístico: el habla precede cronológica y ontológicamente a la lengua, que se define esencialmente por ser “orden”, “estructura”. La lengua, en la concepción de Bonnefoy, está connotada negativamente ya que este carácter estructurador “paraliza el significante”, es, en definitiva, la negación del habla, que es la fuerza que subyace y que nos remite al origen. De ahí que “l’acte poétique n’est jamais qu’un retour aux origines de la « parole » devenue « langue » à travers le récit” (*ibid.*: 61).

Paralela a esta división, la pareja oralidad (poesía) / escritura (relato), también servirá como criterio de contraste en este imaginario postmallarmeano que trata de describir Combe. En este punto confluirán las poéticas de Valéry y Bonnefoy, aunque el primero va un poco más allá al asociar lo poético no sólo a los fenómenos de la oralidad sino de la voz. Esta poética suponía un alejamiento de la propuesta de Mallarmé, que por primera vez había separado lo poético de la voz, asignando al texto una función creativa. Frente a dicha concepción, Valéry opone la poesía a la elocuencia, a la argumentación, al discurso, reivindicando el “sonido justo” de las composiciones poéticas frente al “tono falso”, impostado de los relatos.

Este nuevo sistema de géneros se ve reforzado por una retórica que presta su atención a la recepción, a la forma de leer textos. Aunque esta es una forma antigua de analizar los textos (cita la famosa catarsis que provocaba según Aristóteles la tragedia), este de la retórica de la recepción es un aspecto que merece ser tenido en cuenta a la luz de los avances de la psicología de la forma y de la fenomenología. En todo caso, los conceptos de “suspensión de la credulidad”, “mimesis” o “narratividad” están fuertemente ligados a la manera particular de abordar la lectura de cada uno de los textos. Relato y poesía propician dos tipos de lecturas tangencialmente distintas, una embargada en los territorios de la ficción, rápida, incapaz de detenerse en la materia verbal, frente a la lectura poética que olvida las barreras de la mimesis para detenerse en la autorreferencialidad de su palabra.

Los capítulos 5 y 6 de su libro nos resultan especialmente interesantes para nuestro trabajo ya que abordan de forma directa el problema del hibridismo o, como él lo llama, de la “síntesis de géneros”. El capítulo 5 se centra especialmente en el poema en prosa y en el 6, en géneros que tienden más hacia el lado del relato que de la poesía, entre los que incluye la novela poética. Hay que advertir, antes de nada, que el autor cuestiona el concepto de síntesis, por mucho que los diferentes manuales lo den por un hecho consumado, especialmente desde la época romántica. La idea de la reconciliación obedece a un cambio histórico que se produce, fundamentalmente, con Baudelaire y la aparición del poema en prosa, y que afianzarán los simbolistas con la novela poética. Las retóricas negativas, que ven en cada género compartimentos estancos que no deben ser contaminados por influencias ajenas, pasan a ser poéticas de reconciliación. Pero, ¿cuál es el alcance de esa reconciliación? Esa es la pregunta que se plantea Combe. Si bien admite el hibridismo, este nunca se produce en términos iguales, ya que siempre hay una dominante, que en el caso de

la novela o relato poético es el relato. Por eso, cuestiona Combe la definición de Tadié, y el sistema de Bonnet, por plantear dos géneros ideales, que no reales, y hablar del hibridismo como de una ruptura de esos patrones ideales que, en realidad, no tienen existencia real.

Efectivamente, en buena medida, el estudio de Combe se asentaba en las reflexiones que en 1951 presentara Henri Bonnet bajo el rótulo de ***Roman et Poésie***. La obra constaba de dos ensayos: *Essai sur l'Esthétique des Genres*, que es donde se desarrollan la mayor parte de las ideas que retomará Combe, y *La Littérature d'Avant-Garde et Marcel Proust*. A diferencia de Combe, su concepción del hibridismo parte de separación del texto de un horizonte genérico “puro”, si bien su reflexión nace del reconocimiento de placeres distintos que despiertan cada uno de estos polos (novela-poesía) a la hora de crear. Para Bonnet, “ces charmes, ces joies ou bonheur spécifiques servent d’impulsion créatrice y, l’auditeur, le lecteur ou le spectateur doivent les retrouver pour comprendre. Il n’y a pas de découverte, il n’y a pas d’intelligence sans eux” (Bonnet: 1951: 8). De ahí que entienda el contraste entre ambos en términos de “bonheur”, apelando a una inteligencia sensible:

Le bonheur de la création romanesque et celui de la création poétique ne se rencontrent certes pas, la plupart du temps, sous une forme pure.

Il existe bien des mélanges, bien des compromis et, même, dans les oeuvres médiocres, bien des confusions.

Il existe aussi de véritables genres intermédiaires qui se situent à mi-chemin du roman pur et de la poésie pure (Bonnet: 1951: 10).

Este hibridismo se deduce a partir de tres oposiciones esenciales entre ambos dominios: (1) lo exterior-objetivo vs. lo interior-subjetivo; (2) acción vs. estatismo; (3) la relación con los otros vs. el

replegarse en sí mismo. El placer de lo novelesco reside en inventar un mundo exterior a nosotros regido por el principio de causalidad, en el que domina la acción y en el que se refleja la constancia de la gravitación de otros mundos en torno a él. En cambio, el poeta prefiere replegarse en sus riquezas interiores, en sus propias diferencias, generando un movimiento mucho más estático en comparación con la novela. Al poeta, según Bonnet, no le interesa el punto de vista de los otros, sino el efecto que la acción de los otros tiene en el individuo:

Mais tandis que, dans le bonheur de la création ou de la récréation romanesque, mon esprit est orienté vers le monde extérieur, intéressé au destin des choses et des êtres, et emporté par leur mouvement, dans le bonheur de la création poétique, c'est le effet que produisent en moi ces êtres et ces choses qui captive mon attention, ce sont ma sensation, mon émotion, dans ce qu'elles ont de profond, ce sont mes élans, les mouvements de mon coeur, bref mon rythme intérieur que je trouve précieux au point de vouloir l'exprimer, ou d'éprouver du plaisir à le trouver exprimé (Bonnet: 1951: 59).

Este párrafo nos da una idea de hasta qué punto la poética planteada por Bonnet enfrenta dos patrones ideales. Si Combe había tomado como referencia los textos de Mallarmé, Valéry, Reverdy o Bonnefoy; Bonnet encuentra en los escritos de Baudelaire y Flaubert sus dos fuentes principales de reflexión genérica.

Estudios más recientes sobre autores contemporáneos y dedicados a aspectos más específicos de este tipo de textos son las dos recopilaciones de Sylviane Coyault que se suceden con la diferencia de un año. En 1996 aparece *Des récits poétiques contemporaines*, donde destacan artículos muy interesantes como el de Marcel Spada: "Quelques Jalons pour un récit sans frontières" y el de Jean-Pierre Richard: "Paysages Personnages", así como estudios de autores

francófonos contemporáneos de la segunda mitad del siglo XX, como Pierre Bergounioux, Yves Bonnefoy, André Pieyre De Mandiargues, Noël Devaulx, Anne-Lise Gróbéty, Georges Pérec, Edmond El Maleh (artículo de Guy Teissier, que centrará su interés en el “uso poético de la autobiografía”), Pascal Quignard, Pierre Michon y Philippe Jacottet⁸.

El objetivo de esta primera recopilación de artículos es el estudio del relato poético en lengua francesa a partir de 1945, excluyendo así las producciones de las primeras décadas del siglo XX, cuyo listado más representativo figuraba como epílogo de la obra de Tadié, aunque otros estudios se centran en las fronteras o límites del género partiendo de la producción bretoniana como ejemplo (“*Geographie d’un genre: limites non frontières du récit poétique bretonien*”, de Nathalie Vincent-Munnia).

A pesar del intento de delimitar el relato poético como un espacio genérico, la compiladora de este volumen advierte en la introducción a la obra que lo que llamamos poeticidad obedece más a un efecto de lectura que a un esfuerzo de escritura, como sucede en el caso del autobiografismo poético de Pérec. En este interesante prólogo, la autora pone en entredicho el propio término de “relato poético”, “contestado y contestable”, por resumir un ideal de fusión genérica al que tiende en líneas generales toda la literatura contemporánea. La característica definitoria del género sería el alejamiento que supone con respecto a una regla narrativa clara, pero este alejamiento puede darse por vías muy distintas; la más habitual es la ruptura de la temporalidad lineal en biografías, autobiografías o relatos de formación, como en el caso de Pérec; pero también encontramos relatos como *Tous les matins du monde*, donde Pascal Quignard no

⁸ El orden al nombrar los autores no respeta el orden de “contemporaneidad” sino el propuesto por los artículos que componen la obra.

rompe con esa linealidad, sino que “c’est paradoxalement dans l’excès de cohésion que l’axe syntagmatique ouvre les profondeurs paradigmatisques” (Coyault: 1996: 5); otros críticos verán la poeticidad en el encuentro de la escritura con otras artes tales como la pintura (Gabriel Saad sobre Pieyre de Mandiargues) o la arquitectura (Béatrice Mousli sobre Perec). El prólogo se cierra con unas palabras de Le Clezio que insisten en esta idea “anti-genérica” frente al concepto de “escritura”.

Será, sin embargo, Marcel Spada quien retome la cuestión teórica del género empezando por las reflexiones de los propios autores, como Michel Tournier en *Le vent Paraclet* (1977) donde enfrenta el dinamismo de la novela a la contemplación de la poesía; la novela como espacio intermedio entre la transparencia verbal que exige la filosofía y la opacidad del material poético; o Michel Butor, de quien ya comentamos su artículo sobre “Le Roman et le Poésie” (1964).

La segunda recopilación de artículos, de 1997, se centra en un aspecto más concreto de los relatos poéticos y bajo el rótulo de ***L’histoire et la géographie dans le récit poétique*** estructura una serie de estudios sobre el marco espacio-temporal de los relatos poéticos en la primera parte dedicada a “la historia y la geografía de un género”, dedicándose a la *Historia y Geografías* con nombres propios en la segunda parte de la obra. En esta segunda parte encontramos interesantes análisis de las obras de Musil (Philippe Chardin), de Albert Cohen (Catherine Milkovitch-Rioux) o de la particular propuesta de Perec en *Especies d’espaces* (Béatrice Mousli). En la primera parte, de carácter más general, destacan la introducción del compilador, así como los estudios de Nathalie Vincent-Munnia (“Géographie d’un genre: limites, non frontières du récit poétique bretonien”), Dominique Combe (“Le récit poétique et la poésie

narrative: la question de l'épique”) y Maria Carпов (“Une géographie silencieuse dans les contes de fées), que dan cuenta del intento de apertura que supone el relato poético hacia otro tipo de modalidades genéricas.

Pero este vasto esfuerzo de recopilación tiene una tercera parte dedicada a “espacios y tiempos en el relato poético”, que a su vez, está constituido por tres subapartados en los que encontramos artículos muy interesantes. La primera parte de este último capítulo supone una introducción general a los espacios literarios, y en ella destacan los artículos de Robert Pickering y su concepto de “topografía mental”, así como el de Pascale Auraix-Jonchière con su aportación del “paisaje-palimpsesto”. La relación que establecen algunos críticos entre los relatos poéticos y otro tipo de géneros o estructuras como los libros de viajes (Jamel Guermazi) o la búsqueda y los encuentros de ciertas obras surrealistas (Danielle Chaperon) nos servirán para asentar ciertas intuiciones sobre las filiaciones que establecen los autores con otras escrituras. En las diferentes reflexiones propuestas, el espacio de los relatos poéticos aparece a menudo vinculado al viaje, como ya se apuntaba en esta introducción a la tercera parte del libro, pero ese viaje puede ser simbólico, ontológico y convertirse en una búsqueda de sí mismo, por lo que el problema de la identidad late en el fondo del mismo.

Lo que nos interesará especialmente de ambas recopilaciones es la apertura del término de relato poético, hecho que nos llevará a hablar de la presencia de un cierto lirismo o poeticidad en las narraciones contemporáneas, y que concretaremos en las próximas páginas.

En 1998 aparecerá otra interesante recopilación de estudios que trata de continuar con esta línea de apertura del relato poético hacia

otro tipo de espacios como el mítico. Bajo el título *Mythe et récit poétique*, tomado de uno de los capítulos centrales del libro de Tadié, Véronique Gély-Ghedira compila una serie de artículos que profundizan en este aspecto. Destacan, además de la introducción de Véronique Gély, las aportaciones de Pierre Brunel: “Récit poétique et récit mythique. La question des *incipit*”, de Anne Larue: “Pouvoir de l’image: le mythe entre récit et poésie”, de Áron Kibédi Varga: “Mythe, texte, genre”, y de Daniel Madelénat, que trata de abrir el concepto de mito a la cuestión biográfica en su trabajo “Mythe, Poésie et Biographie”, todos compilados en la primera parte de la obra bajo el rótulo de “Mythe, récit, image et poésie”. La segunda parte, titulada “Des mythes et récits poétiques” está dedicada al análisis de obras concretas procedentes de diferentes literaturas, desde la francesa (Breton, Claude Simon, Nerval, Barbey d’Aurevilly, Hugo, Giraudoux o Doubrovski, entre otros) a la italiana (Leopardi y su *Operette morali*), la española (las *Soledades* gongorinas) o las de lengua alemana (Hesse, Schnitzler).

Amén de estos estudios monográficos, podríamos citar una infinidad de artículos o capítulos de libros pertinentes para el trabajo que vamos a abordar, si bien realizar una enumeración detallada y sistemática de todos ellos se nos antoja una tarea casi imposible. Algunos son estudios de relaciones genéricas, como el de María de los Ángeles Rodríguez Fontela, que le dedica un apartado de su estudio sobre la novela de autoformación a la novela lírica, planteando la necesidad de contrastar las definiciones teóricas de rótulos como los de “novela lírica”, o “novela histórica” con sus actualizaciones (Rodríguez Fontela: 1996: 387 y ss.) en las letras españolas contemporáneas. Otros, como el apartado de la *Heterocósmica* de Doležel dedicado a las novelas líricas, se plantea la relación de lo lírico con la representación y, por tanto, su estatus de ficción. O el

estudio sobre *Pragmática del discurso lírico* en el que Luján Atienza (2006) aborda el problema de la lírica narrativa, como contrapartida a la narratividad lírica que tratamos de analizar en estas páginas (aspecto que, por cierto, ya había problematizado Combe en el artículo que publica en la recopilación de Coyault de 1997). Sin duda son estudios de naturaleza muy diversa y tratar de citar aquí a todos sería una pretensión vana. En esta línea, podemos destacar también un artículo de Jean Bessière (2007) titulado “Facticité et poéticité de l’oeuvre de fiction: aller jusqu’au bout de la fiction pour revenir aux droits de la représentation”, donde plantea el problema en términos contrastivos.

También artículos, pero más específicos en cuanto al tratamiento de la narrativa poética, tres trabajos que en el ámbito hispánico y teórico han aportado nuevas perspectivas. Por orden cronológico, empezaremos citando el trabajo de Antonio Garrido Domínguez, “Sobre el relato interrumpido” (1988). Su trabajo trata de explicar la integración de diferentes modalidades discursivas partiendo de los dos planos que consideraba Jakobson para la función poética y que retomaba Tadié para explicar el estilo propio del relato lírico. El interés del artículo reside en la combinación de una propuesta teórica con la ejemplificación en textos artísticos de Rosa Chacel (*Memorias de Leticia Valle*), Ana María Matute (*Primera memoria*) y el propio Umbral (*El hijo de Greta Garbo*). En 2006, Francisco Javier Ávila publica “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo” donde trata de definir las características esenciales que separan lo narrativo de lo poético retomando los términos de ámbito y polo genérico (Genette). Por último, destacaremos el sugerente recorrido que hace Lourdes Carriedo por el siglo XX de la narrativa francesa en “Ouvertures poétiques du roman français du XXème siècle” (2010), retomando el concepto de

“glissement” que le había dado Pierre Brunel a las diferentes derivas que toma la novela contemporánea.

* * *

En cuanto a la **bibliografía** de las obras de **Francisco Umbral** y **Sylvie Germain**, advertimos que no es objeto de este trabajo hacer un seguimiento preciso de sus obras y de los diferentes debates que han suscitado, sino analizar cómo una parte de su producción narrativa se ha “resbalado” hacia lo poético, tomando derivas muy distintas. En este sentido encontraremos trabajos y datos muy interesantes entre los numerosos trabajos que se han publicado sobre ambos autores.

La obra de Umbral recibe desde muy pronto el interés de la crítica. Críticos de la talla de García-Posada o Sanz Villanueva reparan pronto en el genio creativo de Umbral, sobre el que la crítica ha ido descubriendo aspectos esenciales de su obra, como el componente autobiográfico (Alberca, Caballé), la presencia del espacio urbano (Bellido), los elementos carnalescos (Castellani) o la poeticidad de su narrativa, como manifiestan los artículos ya mencionados de Antonio Garrido (1988) y Darío Villanueva (2008). A estos trabajos sobre aspectos parciales, se han ido sumando monografías sobre su obra narrativa (Eduardo Martínez Rico) así como la polémica biografía de Anna Caballé (*Francisco Umbral: el frío de una vida*). Una revisión crítica de su obra será llevada a cabo por diferentes autores bajo la dirección de Carlos X. Ardavin (2003), a lo que hay que sumar un buen número de eventos, entre los que destaca la creación de la Fundación Francisco Umbral (Majadahonda, 2009). Además de un número monográfico de la revista *Intramuros* (nº 32, 2010-11), dedicada al autor, destacan los congresos organizados por Bénédicte de Buron-Brun (Pau, 2007, 2009, 2012 y

2014) y por José Ignacio Díez (Madrid, 2011), todos ellos convertidos posteriormente en libros. Este último dirigirá la tesis de Eduardo Martínez Rico (2002), que más tarde se convertirá en la mencionada monografía recién citada. Dos años antes, había aparecido otra tesis firmada por Riham Abdel Aziz Hassan (2000) dedicada a la lengua y al estilo de la narrativa umbraliana, aspecto, como veremos, puesto de relieve en las propuestas de ambos autores.

La obra de Sylvie Germain no le ha ido a la zaga en cuanto al interés que ha despertado entre lectores y crítica. Desde su primera publicación, en 1985, su obra ha sido reconocida (especialmente en Francia) y distinguida con numerosos premios (solamente *Le Livre des Nuits* merecerá seis importantes galardones). Y el mundo académico no tarda en volcarse en el estudio de sus obras. A título indicativo, cuando en 2010, Hélène Boblet publica un estudio sobre el “*émerveillement*”⁹ en la literatura francesa, en el capítulo consagrado a la autora, apunta que entre 2001 y 2010 se celebraron seis coloquios internacionales sobre su obra, de los cuales tres habían tenido lugar en países extranjeros (Inglaterra, Israel y Turquía). Uno de los otros tres congresos, celebrado en enero de 2004 bajo el título de “Sylvie Germain: épique, mythique, romanesque” será el germen del nº 39 de la revista *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXè siècle* dedicado a tres de los libros de Sylvie Germain (*Le Livre des Nuits*, *Nuit d'Ambre* y *Éclats de sel*), donde colaboran importantes

⁹ Resulta complicado traducir al español este término, ya que literalmente sería algo así como “maravillamiento”; de ahí que optemos por la nominalización del infinitivo y desde ahora cada vez que nos refiramos a este término en español hablaremos del “maravillarse”. Nos parece más justo que usar el término “maravilloso”, con demasiadas resonancias críticas precisas (Todorov) que no son las que pretende transmitir Boblet, como tendremos ocasión de ver en el capítulo 3.

estudiosos de la literatura francesa contemporánea como Bruno Blanckeman o la propia Boblet.

En 2011 aparecerá otro interesante volumen de artículos en torno a *La langue de Sylvie Germain*, bajo la dirección de Cécile Narjoux (cuyos artículos suelen desvelar interesantes aspectos de la obra de Germain) y Jacques Dürrenmatt. En ese mismo año aparece una de las primeras tesis doctorales dedicadas a la autora, bajo el título de *Sylvie Germain: l'écriture de l'attente*, firmada por Bogdan Veche y cotutelada por Sylviane Coyault. A la sugerente lectura que hace Veche, se sumará pronto otra tesis de Hélène Chareyron, dedicada al tema de la infancia en la obra de la autora (2013), hasta llegar a la más reciente publicación de otra tesis convertida en título bajo el título de *Vision et poésie dans l'oeuvre de Sylvie Germain* (París, Honoré Champion, 2014); su autora, Milène Moris-Stefkovic será la responsable de otras publicaciones sobre el misticismo en la obra de Germain (2011).

Insistimos: estos apuntes bibliográficos no pretenden reflejar de forma exhaustiva el estado de la cuestión de la obra de estos autores, pero sí orientar las referencias que emplearemos en los dos capítulos que les consagra este trabajo. Al mismo tiempo, dichos estudios han corroborado la necesidad de abordar las obras de Francisco Umbral y de Sylvie Germain desde una perspectiva teórica más amplia, que abordaremos a continuación.

En cualquier caso, con un panorama crítico tan abierto a la par que sugerente, trataremos de reconducir el debate teórico tratando de integrar las diferentes cuestiones que han quedado esbozadas en estas primeras páginas.

CAPÍTULO I

EL LIRISMO Y LA(S) TEORÍA(S) DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

I.1. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN AL HIBRIDISMO

Como hemos visto en el estado de la cuestión, los estudios dedicados a esa “tradición lírica” han elegido diferentes rótulos para nombrarla. Por las razones que expondremos a lo largo de las páginas que siguen, hemos preferido evitar etiquetar “géneros” en el sentido más tradicional del término, para hablar de la ***genericidad***, entendida como elemento de producción de obras, de este tipo de textos. Sin embargo, bajo prismas diferentes, una buena parte de la crítica habla de la bipolaridad entre lo lírico y lo narrativo como una suerte de ideales genéricos que aparecen hibridados en ese discurso que genera el enfrentamiento de dos lógicas.

En términos generales, lo que enfrenta la narrativa con la lírica son dos parámetros fundamentalmente: la enunciación y el estatus de ficción asociado a ese nivel de enunciación primero, además de las diferentes estrategias retóricas asociadas a cada una de ellas. Una supuesta enunciación “real” en el caso de la lírica, aparece enfrentada a una enunciación fingida en el caso de las narraciones en tercera

persona (las de primera persona formarían parte del primer grupo¹⁰), lo que implicaba una reconsideración de la literatura como mimesis, excluyendo la lírica de los géneros de ficción, idea que matizarían las nuevas teorías de los mundos posibles, como en el caso de Doležel, quien en su *Heterocósmica* habla de ficciones líricas como el *A rebours* de Huysmans, reivindicando para ellas un mundo unipersonal “que confirma el papel básico de las digresiones simbolizantes: es el medio que tiene la ficción para juzgar los asuntos del mundo real. Sin embargo (...), el fuerte lazo de unión con lo real no destruye la autonomía de lo ficcional” (Doležel: 1999: 88). Aun reconociendo esa fuerte ligazón que establece Huysmans entre su protagonista Des Esseintes y el mundo de lo “real”, el carácter ficcional de su mundo no es cuestionado por el teórico de *Heterocósmica*.

Pero si bien la crítica no ha zanjado aún estas discusiones, sí parece haber enriquecido las descripciones de las formas híbridas, elaborando desde diferentes perspectivas una posible explicación y caracterización de este lirismo infiltrado en la narrativa, objeto de nuestro trabajo. Una de las caracterizaciones más adecuadas es la que propone Ávila en un breve artículo sobre la hibridación e intromisión de formas líricas y narrativas, partiendo de la concepción genettiana de ámbitos y polos genéricos (Genette: 1977; en Ávila: 2006). En los primeros, estarían las obras de máxima caracterización archigenérica, es decir, aquellas que se erigen como paradigmas indiscutibles de cada uno de los géneros más “puros” establecidos en cuatro polos: el narrativo, el lírico, el ensayístico y el dramático. Sus ámbitos correspondientes estarían conformados por productos de mayor o menor hibridismo, resultado de la invasión y contaminación de otros

¹⁰ Siguiendo las teorías que expone Kate Hamburger en *La lógica de la literatura* (Madrid, Visor, 1995), texto que aparece en alemán en 1979 y que dará pie a no pocos debates críticos.

ámbitos genéricos. Hablar de hibridismo supone el destierro de los polos situándonos en un lugar fronterizo, un islote que se debate entre los ámbitos narrativo y poético en el caso de los textos que tratamos de describir. A la imbricación de estos dos ámbitos hace especial atención el artículo de Ávila, quien establece tres parámetros para delimitar el grado de pertenencia a uno u otro ámbito: (1) la extensión, (2) la densidad formal o intensidad y (3) la concatenación causal-temporal entre el todo y las partes.

La **extensión** es el primer parámetro de enfrentamiento entre ambos polos, puesto que a la mínima extensión a la que tiende el polo lírico, se enfrenta la acumulación de páginas hacia la que se inclina el polo narrativo. Sin embargo, la extensión también afecta al fragmentarismo, concepto esencial para esta teoría de los géneros. El fragmento atañe a lo que

por voluntad artística o por azar queda inconcluso o no completo, pero también a textos muy breves, que pueden considerarse esencialmente fragmentarios por surgir de la condensación, reducción o decantación de lo que podría haberse expresado más extensamente (Ávila: 2006: 79-80).

Pero si este fragmentarismo aparece fuertemente ligado a la extensión, no lo está menos a la **densidad formal**, puesto que el fragmento acumula tensión, densidad creadora, aproximándose mucho más a la tensión lírica que a la atracción del polo narrativo. Esta intensidad nos recuerda la conocida definición de Coleridge de la poesía, “las mejores palabras en el orden mejor”; y es que, la literatura, ante todo, son palabras, como se empeñaba en repetir el joven Hamlet, palabras que adquieren vida propia y protagonismo en el espacio textual. Y mostrar eso que hoy nos parece tan evidente fue el empeño de Jakobson y de muchos lingüistas estructuralistas defensores de la función poética, de esa autorreferencialidad propia

del polo lírico, que ponía de manifiesto, según Lotman, el significado del significante.

En ese islote de ambigüedad, la intensidad provocada por el lenguaje lírico se disuelve en la fluidez del polo narrativo, donde el discurrir temporal se enfrenta a la **temporalidad** eminentemente circular de lo lírico, lo que nos sitúa entre el “arte de la extensa continuidad fluida del polo narrativo, y el arte intenso del fragmento” del polo lírico. En ese espacio incierto, territorio querido por poetas y narradores del siglo XX y del XXI, se encuentran estos géneros híbridos, con resultados diferentes, pues:

En (sic) el *AN* [ámbito narrativo] puede atraer el polo lírico – aunque la obra no salga del territorio narrativo- con sus líneas de desarrollo: fragmentarismo, postergación de la causalidad, adensamiento de la forma; el escritor introduce en la corriente fluida de su narración momentos que invitan al lector a detenerse un poco más, “juega” siguiendo las pautas del polo lírico: inserción de pasajes heterogéneos u oscuros por su densidad formal, yuxtaposición de textos de relación problemática, etc.: desde el *Tristram Shandy* hasta *Rayuela* de Cortázar, pasando por el *Ulises* de Joyce, existe una sólida tradición de obras narrativas de alto nivel que salen del polo narrativo, para situarse en el territorio más amplio donde las narraciones incorporan rasgos que en mayor o menor medida las acercan al ámbito poético. Por otro lado, en éste no sólo opera la atracción del *PL* [polo lírico], sino la del polo narrativo, bajo cuyos efectos el escritor puede “narrativizar” un poema y “allanar” su lectura, o bien ofrecer claves y organizar los textos autónomos de una obra poético-lírica de forma que aumente entre ellos el grado de concatenación externa que permita conectar narrativamente los distintos poemas de un libro (Ávila: 2006: 104-105).

Tenemos, por tanto, muchos tipos de imbricaciones discursivas con diferentes grados de hibridismo. La que nos interesa en este caso es el influjo que ejerce el ámbito lírico en textos que sin dejar de pertenecer al ámbito narrativo aproximan sus territorios a estos

ámbitos. Esta atracción es lo que denominaremos lirismo o poeticidad, y lo que trataremos de definir a lo largo de las siguientes páginas.

Esta imbricación discursiva entre los polos lírico y narrativo condiciona la estructura de los diferentes productos literarios, en los que el lector puede reconocer, sin embargo, el predominio de uno de los discursos, como es el caso de los denominados “relato poético” o “novela lírica”, donde el discurso predominante es el narrativo, erosionado, eso sí, por los diferentes embistes poéticos. La conformación formal del lirismo en los textos narrativos, marcada por las imágenes y las metáforas, tiende a una condensación que se traduce en búsqueda, no sólo del tiempo perdido sino de una voz poética que introduzca la fragmentación necesaria para disolver la marcada temporalidad de las estructuras narrativas¹¹. Es esa nueva concatenación causal-temporal la que condiciona tanto el fragmentarismo como la intensidad formal y envuelve el tiempo del relato en la lógica de lo cíclico que se actualiza en el texto, creando una suerte de “relato interrumpido” en palabras de Antonio Garrido:

El discurso interrumpido no conoce, en realidad, más referencia temporal que la del presente (...) Habría que estar pues de acuerdo, en principio, con J. Pouillon y, sobre todo, con K. Hamburger sobre la anulación efectiva del tiempo en estos relatos y en que el recurso a las formas del pasado ha de verse más bien como un artificio, una concesión a la tradición literaria, que como la realidad efectiva del tiempo. Sólo así se explica la libertad de la forma del presente para interrumpir en cualquier momento el hilo de los acontecimientos o experiencias adscritas materialmente al pasado (Garrido Domínguez: 1988: 373).

¹¹ *vid.* Dominique RABATÉ: (1999): *Poétiques de la voix*, París, José Corti.

Más que hablar de un “presente continuo” desmarcado de otras formas temporales, podemos decir que las narraciones afectadas por el lirismo presentan formas perpetuamente actualizadas al responder a la lógica de la imagen, un “tiempo reducido” (Villanueva: 1994). En este sentido podríamos aceptar la propuesta de Paul de Man, seguida ya por otros críticos (García Berrio: 2006a), aplicando esquemas figurales a la macroestructura textual, es decir, saltando del nivel elocutivo, retórico, al dispositivo (la forma en la que se organiza el propio texto) y acercando, como sugería Tadié a partir de los estudios de Jakobson, la escritura lírica a la metáfora y la narrativa a la metonimia.

En el caso de este tipo de narraciones, su estructura se vería condicionada por esquemas metafóricos que operan mediante “derivas y progresiones analógicas”, en palabras de Prado Biezma (1999). Esta analogía implícita propicia una retórica basada en la repetición tanto de imágenes (“bisagras analógicas”) como de palabras (“bisagras semánticas”) que evocan una serie de recuerdos y emociones, apropiándose de la “función actancial de la poeticidad que permite que el autor nos presente a los personajes y sus ámbitos (...) en función de elementos analógicos” (1999: 93). El resultado es una temporalidad que se apodera de las propiedades espaciales de la lírica en su discurrir narrativo:

Las novelas líricas explotan la expectativa de la narrativa transformándola en su opuesto: un proceso lírico (...) Como reconoce Jacques Rivière en el “Roman d’aventure”, la narrativa es una irrupción hacia aquello que no existe todavía. En la poesía lírica, por el contrario, los sucesos se contienen uno a otro. La consecutividad es simulada por el lenguaje lírico: su irrupción hacia una intensidad mayor revela no nuevos hechos, sino la significación de los ya existentes. Las acciones se convierten en escenas que abarcan reconocimientos. Existe, por lo tanto, una diferencia cualitativa entre novelas como *Madame Bovary*, que utiliza una imaginería para

desarrollar la progresiva “conversación con la vida” del personaje, y novelas como *Malte Laurids Brigge*, que utiliza modos de movimiento narrativo con función de poesía lírica (Freedman: 1972: 20-21).

Si bien esta descripción del proceso responde a esa temporalidad propia del lirismo, no quiere decir que toda narración que no sea lírica responde a un discurso progresivo (y viceversa, un discurso progresivo puede articularse desde estrategias propias del lirismo). Toda la producción faulkneriana es un laboratorio de deformaciones temporales que dejan grandes huecos que el lector ha de ir reconstruyendo a medida que enlaza los diferentes hilvanes, sin apelar necesariamente al lirismo como recurso compositivo. Aunque comparta con el lirismo la deformación temporal, esta no se percibe como una yuxtaposición de imágenes, sino como un hilo roto que el lector va reconstruyendo a partir de las diferentes secuencias que se le ofrecen. La narración desordena la trama de la historia a la manera de un puzle que necesita de la agudeza lectora para ser reconstruido. Pero la consecución temporal queda restablecida finalmente, algo que no siempre sucede con las narraciones imbuidas de lirismo, contaminados por la espacialidad poética:

Convencionalmente, la lírica, a diferencia de la épica y del drama, es vista ya sea como una expresión instantánea de un sentimiento o como una forma espacial. El lector se acerca a la lírica de la misma forma en que un espectador observa un cuadro: ve yuxtapuestos detalles complejos y los experimenta como un todo. En la famosa frase de Pound, la noción misma de la imagen es definida como la interpretación de “un complejo emocional e intelectual en un instante del tiempo” (Freedman: 1972: 19).

Este aspecto espacial se manifiesta en las diferentes imágenes y palabras analógicas que articulan las obras a la manera de isotopías discursivas y que generan significados mediante su reincidencia. De

ahí que sea la modalidad descriptiva una de las articulaciones más frecuentes del discurso narrativo lírico; “condensadora de imágenes”, la descripción detiene el tiempo, dotándole de la inconsistencia lineal del espacio, detenido, quieto, orbitando sobre sí mismo:

La description est aussi le lieu de la rhétorique: pas seulement parce qu'elle en constitue une figure classique, mais parce que les images s'y condensent (...) Le changement de niveau sémantique (par exemple, la personnification des choses), l'emploi des correspondances, la participation (...) arrêtent le mouvement de la lecture, et constituent des redondances grâce auxquelles l'information se stocke et s'enrichit (Tadié: 1978: 51).

Sin embargo, esta tendencia a la creación de imágenes, a la inflación descriptiva y en general, a la deformación de un esquema temporal causal, tiene resultados muy distintos. La idea de reconocimiento de los hechos narrativos que Freedman apunta para las novelas líricas funciona en el caso de Umbral, pero no en las novelas de Germain (especialmente en las primeras) donde la narratividad con la “irrupción de lo que no existe todavía” se imponen en cuanto al desarrollo evenemencial de la trama. Y sin embargo, seguimos reconociendo y compartiendo muchas de las características que se le achacan a estos textos.

Esta transgresión de la temporalidad narrativa, asemeja el discurso literario al pictórico, lógica asimilada por la lírica, lo que marca insistentemente ese hibridismo compositivo, al que Javier del Prado se refiere como una modalidad de “narratividad implicada” (1999). Las diferentes formas de esta narratividad implicada suelen advertirse en cualquier novela moderna, convertida en una suerte de “relato interrumpido” (Garrido Domínguez: 1988) en el que asistimos a la convivencia de los cuatro tipos discursivos básicos: el narrativo, el poético, el dramático, y el ideológico o propiamente “discursivo” o

ensayístico, como lo denomina Del Prado. En el caso de la novela, objeto de estudio del autor, es el narrativo, evenemencial, el discurso fundamental al que se subordinan los otros tres en diferente medida. Si bien en las narraciones tocadas por el lirismo encontramos diálogos, préstamos del discurso dramático, y huellas del discurso ensayístico (que en algunos casos fomentan una lectura alegórica), no podemos obviar que la impronta característica de nuestro objeto de estudio la proporciona esa perversión de la narratividad que le infunde la poeticidad. El narrador que opta por la prosa poética, según del Prado, “se ve obligado a construir un paisaje interior en el que ensoñación y palabra parten a la búsqueda de imágenes singulares que sólo pueden hallarse con el empleo sistemático de un paroxismo prosódico y semántico” (1999: 92). Esto supone una perversión, una agresión *del nivel evenemencial del relato* plasmada en diferentes elementos que integran y explican la incursión de la poeticidad en la estructura narratológica del texto. Esta agresión es consecuencia de una serie de inflaciones que afectan a diferentes niveles:

- *Inflación emocional* que se apodera de los acontecimientos,
- *Inflación imaginaria* que transgrede la verosimilitud de las acciones,
- *Inflación de la memoria* que se apodera del hilo conductor del relato, con lo que cae en los desórdenes afectivos que le son propios,
- *Inflación simbólica* de una realidad común, transcendida hacia un más allá de difícil definición, que encuentra su modo de aprehensión en las correspondencias secretas de los personajes con sus semejantes o con el mundo material, etc., que sólo un lenguaje metafórico es capaz de sugerir .

(Prado Biezma: 1999: 92)

Esto explica que el discurso evenemencial que concatenaba las diferentes acciones se vea absorbido por una lógica emocional que

subraya la doble enunciación en el relato lírico, y que las sucesivas descripciones que articulan el texto potencien aún más esa macroestructura metafórica que subraya el carácter imaginario y verdadero del texto, como nos recordaban las palabras de Boris Vian que abrían *L'écume des jours*: una historia es auténtica porque ha sido imaginada. A su vez, el tiempo cíclico está ligado a otra de las grandes protagonistas de la escritura lírica, la memoria, que trata de actualizarse en el espacio textual, para convertir su pasado en un presente constante, uniendo tiempos distintos mediante las posibilidades que ofrece la analogía, capaz de ligar palabras y objetos en un guiño simbólico que desdibuja los planos temporales. Aunque la memoria cambia a veces sus disfraces para convertirse en mito, otra de las estructuras que subyacen al relato poético (Tadié), que condicionará de forma distintas los mecanismos temporales del texto.

Características compartidas por varios géneros

Estamos, por tanto, en un primer nivel de caracterización formal, ante obras narrativas que como tales nos cuentan una historia condensada formal y temáticamente bajo la perspectiva lírica, la fragmentan, instaurando una temporalidad particular y deteniendo el discurso evenemencial que les es propio en aras de una retórica poética que tiende a modular, incluso subvertir, la lógica narrativa.

Todas estas características “externas” no son, sin embargo, evidentes a la hora de caracterizar un género o de agrupar un puñado de textos bajo una misma denominación común, entre otras cosas, porque no son características exclusivas de las “novelas líricas” o los “relatos poéticos”. En los alrededores de estos tipos de textos están otros géneros que muchos críticos, directa o indirectamente, han relacionado con las escrituras líricas, con eso que Freedman denominó la “tradición lírica”.

Entre estos podemos citar la novela erótica (Bataille), el esquema del *bildungsgroman* o novela de formación, que sigue el propio Proust, o por supuesto, el poema en prosa. Sin dejar a un lado las poéticas del cuento o de los microrrelatos, que se apropian de algunas de las características hasta aquí citadas. Freedman hablaba también de la proximidad de la novela lírica a la novela de tesis, cuya afinidad con el ensayo resulta indiscutible. En cualquier caso, cabe destacar los parámetros bien distintos que se han tomado a la hora de hablar de géneros en estos casos: en el del *bildungsgroman*, será un criterio fundamentalmente semántico el que delimite sus fronteras, algo que compartirá sólo en parte con la literatura erótica y que cambiará radicalmente en el caso del poema en prosa, del cuento y del microrrelato, cuyos parámetros fundamentales de definición son formales. En el caso del poema en prosa, en muchos casos resultará complicado diferenciarlo de la narrativa lírica. De hecho, Utrera Torremocha (1999), en su exhaustivo estudio del género, establece una detallada cronología en la que hay muchos episodios compartidos por ambos géneros. El estudio de Utrera se asienta en el estudio fundamental de Suzanne Bernard *Le poème en prose. De Baudelaire à nos jours* (Nizet, 1959) cuya publicación, aunque ya lejana en el tiempo, contiene reflexiones muy pertinentes sobre el entredós narrativo/poético. En cuanto al cuento y al microrrelato, también pueden participar en sí mismos de esta narrativa lírica, aunque presentan características propias que los distinguen y caracterizan.

Esta constatación nos hace pensar que el componente poético-lírico de un texto afecta a varios planos del mismo, o que se infiltra a través de mecanismos distintos, lo que posibilita que el lirismo no sea una característica excluyente. Esta hipótesis nos obliga a partir de un concepto de género amplio, que encontraremos en las teorías de Schaeffer (2006) y Ryan (1997).

I.2. HACIA UN MODELO DESDE LAS TEORÍAS DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Hablar a estas alturas de géneros literarios parece poco más que un acto regresivo o anacrónico, poco menos que una provocación teórica. Y sin embargo, siguen siendo una realidad evidente en la cotidianeidad de librerías, bibliotecas, o incluso del esquema mental del propio lector o teórico. Las clasificaciones genéricas son el resultado de nuestra necesidad de ordenar, de establecer taxonomías, y responden por tanto a un impulso cognitivo racional. El problema viene cuando los parámetros de clasificación obedecen a niveles distintos de lenguaje o cuando, para tratar de esclarecer ese cajón de sastre que son las distintas clasificaciones genéricas, se recurre a la lógica deductiva que se arrastra desde la *Poética* aristotélica, según la cual unas especies proceden de otras respondiendo a un principio biológico natural que no funciona en el ámbito científico, ya que para llegar a la especie de origen, necesitamos una reconstrucción *a posteriori* de un modelo ideal que cambiaría con la aparición de

nuevas especies. Ese modelo en definitiva es el que proponen Todorov y Genette al distinguir entre los géneros teóricos o primarios y los géneros históricos o secundarios. Y esa misma lógica es la que critica Schaeffer en su *¿Qué es un género literario?* (1989), donde lejos de proponer una nueva clasificación genérica, muestra los ejes esenciales que rigen la genericidad de los textos, insistiendo en la importancia de la recepción.

La importancia de la lectura y de la recepción de la obra para su codificación genérica es defendida también por Coyault y por varios de los autores que participan en su obra colectiva, a pesar de que aparezcan bajo un título tan determinadamente genérico como es *Des récits poétiques contemporains*. El propio Marcel Spada se pregunta si no es mejor partir del análisis de obras originales y considerar las nociones de *relato* y *poesía* a través de formas diversas, sin una semejanza evidente entre obras contemporáneas. Ante semejante (anti)consenso, parece obligado cambiar nuestra idea de género literario y abordar el problema de la genericidad como elemento de producción de obras¹², tal y como lo entiende Schaeffer (en la línea antes explorada por Eliot, Bergson, Morris Weitz o Borges), consciente, sin embargo, de un fenómeno indiscutible: la recuperación de un modelo genérico no desemboca inevitablemente en la identidad genérica del nuevo texto y de los anteriores que ha tomado como modelo. La explicación que da el autor es la dependencia contextual

¹² Este principio teórico por el cual desplazaremos el concepto de género por el genericidad o competencia genérica como veremos más adelante con el modelo de Ryan no impedirá, sin embargo, que tomemos muchas de las ideas propuestas en los estudios de los autores señalados en el Estado de la cuestión que, a pesar de partir de una idea de género distinta a la nuestra, han abordado la descripción de esa realidad textual desde perspectivas muy sugerentes y adecuadas, independientemente de que se hayan planteado (Spada, Coyault, etc.) o no (Freedman, Gullón, Tadié) su status genérico.

de todo acto comunicativo, y del literario en particular. Esta dependencia contextual viene en parte regulada por el régimen lectorial, que se aleja del autorial (con el que coincide prácticamente en el momento de génesis de la obra) a medida que nos alejamos cronológica y culturalmente del momento y lugar de producción del texto (problema que apuntamos a propósito del cuento). En el caso que nos ocupa, este hecho no resulta especialmente trascendente para la delimitación de textos narrativos imbuidos de lirismo por tratarse de literatura contemporánea, pero muestra las contingencias de las etiquetas genéricas, por lo que antes de continuar, explicaremos por qué conviene más a este trabajo referirse a modalidades discursivas en términos de genericidad.

1.2.1. Más allá de la literatura: genericidad

Marie-Laure Ryan establece el concepto de género a partir de un modelo de gramática transformacional de orden textual, partiendo de premisas tomadas de la gramática generativa. Para ello cuestiona dos ideas asumidas desde que Saussure planteara la distinción entre *langue* y *parole*. El trasvase de estos conceptos a la teoría literaria había producido dos equivalencias: el texto literario era considerado como un sistema de signos, y la Literatura como un sistema semiótico secundario (tal y como asumirían ciertas tendencias teóricas como la de Lotman). El texto literario, en tanto que sistema de signos, equivalía, por su parte, al sistema de la *langue*, pero a su vez la Literatura, en tanto que sistema semiótico secundario, se deducía a partir de ese primer sistema de la *langue*. Una primera conclusión a la que llegaron los teóricos fue considerar la existencia de un signo propiamente literario, que se oponía al signo lingüístico. La diferencia era que mientras que este último estaba perfectamente tipificado por

las ciencias del lenguaje, que habían identificado las distintas unidades discretas que lo componían, el signo literario carecía de una identidad propia, y las caracterizaciones que más se acercaban a describirlo, lo hacían como una superposición del significante de un signo lingüístico con un significado connotativo del mismo. Esta explicación ponía en entredicho la existencia autónoma de un signo literario, ya que parecería más bien que se tratara de signos lingüísticos que en los textos literarios originaran una “semiosis infinita” tal y como plantea Ryan.

Desde otro planteamiento lingüístico, la gramática generativa contesta a la propuesta saussuriana que no es la *langue* la que funciona como un sistema de signos lingüísticos desglosados en significante y significado, sino solo una pequeña parte del sistema de la lengua: el constituido por unidades léxicas, mientras que lo que Saussure bautiza como *langue* (para referirse al conjunto del sistema), la gramática generativa lo reemplazará por el término de *competencia lingüística*, reguladora de las diferentes reglas del sistema. Desde este punto de vista, el paralelismo que se establece entre el sistema lingüístico y el literario ya no pasa por una equivalencia entre el signo lingüístico y el literario, sino que se establece en términos de competencias. En este sentido han trabajado teóricos como T.A. Van Dijk o Jonathan Culler, tratando de explicar las especificidades de la competencia literaria frente a la lingüística. Sin embargo, lo que critica Ryan de esta oposición es la necesidad de recurrir a las teorías del *écart* o desvío. La competencia literaria sería la capacidad para producir y entender ese desvío, pero desde ese mismo enfoque, la teoría del desvío permitía postular la oposición entre una lengua literaria y otra lengua que no lo es. La primera sería un alejamiento de la norma gramatical estableciendo sus propias normas, plasmadas en “desviaciones” tales como el ritmo, el metro, las figuras retóricas, etc., que quedaban justificados por la función poética promulgada de Jakobson.

Ante esta propuesta, Ryan se suma a los argumentos esgrimidos por otros teóricos para dismantelarla con los siguientes argumentos. En primer lugar, las “desviaciones” que supuestamente permitirían hablar de dos sistemas diferentes, no constituyen un sistema independiente, sino adicional; la diferencia es que en el caso de la lengua no literaria, estos rasgos no son pertinentes. Es más, el uso de figuras métricas, ritmos, etc. es algo más habitual de lo que se ha señalado en el uso cotidiano del lenguaje, y viceversa, determinados textos literarios apenas hacen uso de ellos. Y por otro lado, el principio de equivalencia de la función poética no es exclusivo de los textos literarios (el propio Jakobson lo ejemplifica con el lema de *I like Ike*). En este sentido, si aceptamos que las posibles desviaciones generan sistemas distintos, tendríamos que hablar de una infinidad de sistemas tales como el publicitario, el de las instrucciones de los medicamentos, etc., que nadie reconocería como literarios, pero que presentan características gramaticales similares en términos de desvío.

Estos argumentos unidos a la idea de que aún no se ha demostrado que el conjunto de textos literarios forme una clase homogénea, o al menos una clase que pueda oponerse a los rasgos no literarios, hacen que la autora se aparte de la noción de desvío, acercándose a la postura de Luján Atienza sobre la noción de literatura:

“Literatura” sería, entonces, una etiqueta bajo la que se agrupan en un momento histórico y dentro de una cultura un conjunto de géneros discursivos. El hecho de que unos géneros se consideren dentro de la institución “literatura” y otros no depende más de una convención cultural que de la esencia del discurso en sí; lo que quiere decir que no hay una definición esencial u ontológica de la literatura, como quiere Martínez Bonati, y esta es sólo, en gran parte, una etiqueta consensuada culturalmente (Luján Atienza: 2005: 27).

Por esa misma razón, la autora propone plantear una teoría de los géneros desde la gramática textual, asumiendo como punto de partida que si bien la diferencia entre texto literario y texto no literario no funciona, existen ciertas estructuras que aparecen regularmente en determinados tipos de textos y que están ausentes o prohibidas en otras. Por tanto, el estudio de un supuesto sistema literario enfrentado a otro no literario debe de ser sustituido por el estudio de una tipología que dé cuenta de los distintos tipos de discursos, entre los que se encontrarán los géneros literarios:

Así como el estudioso de la fonología o sintaxis tiene que hacer compatible su noción de competencia con la capacidad del hablante para pasar de unos dialectos a otros (al menos en el nivel de la comprensión), de la misma manera el teórico del discurso debe elaborar su noción de competencia, mediante la cual pueda tomar en consideración la capacidad del lector oyente para reconocer, interpretar y usar correctamente una amplia variedad de enunciados lingüísticos. La oposición entre literatura y no literatura debe así sustituirse, como propugnó Todorov (1973:16), por una “tipología de los distintos tipos de discurso”, una parte de la cual será una teoría de los géneros (Ryan: 1988: 258-259).

Partiendo de esta premisa, Ryan propone un modelo de géneros textuales previos a su inclusión o no en el sistema de la literatura, remplazando así la oposición literario vs. no literario por esa tipología de los distintos discursos a los que Ryan llamará géneros. Los géneros analizados desde este prisma son textos, enunciados lingüísticos autosuficientes: “todo texto que se incluye en un acto logrado de comunicación pertenece a un género (o lo crea)” (1988: 259). Para reconocer y usar esos diferentes tipos de textos, esos géneros, los miembros de la comunidad lingüística y cultural que los usan deben poseer una competencia genérica adecuada. Dicha competencia genérica implica el conocimiento de lo que Ryan llama **requisitos**

genéricos, conjunto de reglas que configuran la competencia genérica del lector/escritor, reglas que a su vez pueden desglosarse en dos tipos, los principios constitutivos del género, de carácter obligatorio (denominadas por Ryan reglas genéricas), y los principios opcionales u opciones genéricas. Ambos principios son definitorios del género, ya que este no se define exclusivamente por las reglas que lleva aparejadas sino también por las posibles opciones que presenta.

Antes de precipitarse en el análisis detallado de los componentes anteriormente nombrados, la autora insiste en que el modelo de análisis que propone se inscribe en una gramática transformacional de orientación semántica con extensión al nivel textual, e inspirado en las teorías de T.A. van Dijk. Según este enfoque, para definir las categorías genéricas harían falta tres tipos de reglas genéricas: unas pragmáticas que indiquen cómo se usa un texto desde el punto de vista comunicativo; otras semánticas que especifiquen el contenido mínimo que debe ser compartido por todos los textos de un mismo género; y por último, unas reglas que afectan a los requisitos del “nivel de superficie”, relacionadas con las particularidades sintácticas, léxicas, gráficas y fonológicas. Vamos a analizar cada una de ellas.

Las reglas pragmáticas

Las reglas pragmáticas codifican, entre otros aspectos, el canal por el que se desarrolla la comunicación de un género concreto (permitiendo distinguir géneros propios de lo oral o de lo escrito, por ejemplo), distinguir un discurso ficticio de otro serio, o codificar diferentes aspectos relativos al emisor y al destinatario. Entre estos últimos, figuran algunos tan interesantes como la codificación de la relación social que se establece entre los participantes, la puesta en evidencia de determinados actos ilocutivos del lenguaje (que en el

caso de los representativos y los directivos pueden estar representados a nivel macrotextual), o la orientación y motivación del emisor a la hora de producir el texto

Las reglas semánticas

Las reglas semánticas tal y como las entiende Ryan permiten la creación de géneros coherentes, realistas y narrativos. Estas reglas afectan a la macroestructura del género, referida al contenido del texto en su globalidad. Las proposiciones de la macroestructura son modelos mentales del lector, por eso estas reglas son las que permiten distinguir géneros como la poesía del absurdo o textos vanguardistas de otros géneros que obligan a una macroestructura coherente.

Pero otras divisiones son posibles a partir de estas reglas semánticas. Independientemente de la coherencia de la macroestructura, las proposiciones de cada género deben adecuarse al mundo del que depende la posibilidad de su existencia. Así, los géneros realistas no comparten el mismo esquema semántico que los géneros maravillosos, a pesar de que en ambos podamos hablar de coherencia semántica.

Una tercera distinción operada por las reglas semánticas es, según Ryan, la que permite distinguir los géneros narrativos de aquellos que no lo son. Las reglas que definen la narratividad de un texto son reglas que en el plano semántico pueden especificarse por un desarrollo temporal (apariciones repetidas de predicados que establecen una cronología), una acción (presencia de predicados activos) y un cambio de situación (ciertos predicados estáticos aplicados a un personaje o a una situación, dejarán de serlo).

Las reglas del nivel de superficie

Lo que Ryan llama las reglas del nivel de superficie son las

encargadas de la codificación formal de la estructura de superficie de un texto. Incluyen no solo lo que la tradición retórica ha tipificado como regularidades métricas o fonéticas, sino que afecta a un nivel más amplio (Ryan ejemplifica con los textos legales o las saluciones epistolares).

En el marco de la gramática transformacional del texto en la que se inscribe la teoría de Ryan, se dan dos permutaciones fundamentales: las proposiciones semánticas se convierten en oraciones y las unidades semánticas en elementos léxicos. Pues bien, las reglas de superficie suponen una restricción a esas transformaciones, haciendo que en ese proceso sólo se incluyan “aquellas sartas que presenten propiedades formales específicas o que respeten determinadas condiciones léxicas”.

Opciones genéricas

Como advertíamos antes, a estas reglas constitutivas del género, se superponen las diferentes opciones genéricas que tipifican qué usos del lenguaje pueden ser aceptables en ciertos tipos de texto y cuáles no.

Estas opciones pueden tomar dos formas, que Ryan retoma de las teorías de T.A. Van Dijk: **restricciones formales** y **transformaciones sintácticas**. Estas últimas, más habituales, son las responsables de las particularidades estilísticas de los dialectos. Determinados géneros se muestran más permeables que otros a este tipo de operaciones semánticas, que en ocasiones generan lo que la crítica tradicional conoce por “lenguaje figurado”, que implica un buen número de operaciones complejas que rompen con las máximas

de Grice¹³. La ironía, los juegos de palabras, la ambigüedad o la intriga narrativa también son otro tipo de transformación posible.

Ryan justifica el conocimiento de estas reglas y opciones genéricas por su valor hermenéutico, básico en el caso de las restricciones semánticas y de la estructura superficial de un texto para reconocerlo e identificarlo. En el caso de las opciones genéricas, su conocimiento permite la evaluación por parte del lector de la pertinencia o no del uso del lenguaje. Y sin un conocimiento de las reglas pragmáticas de un texto, difícilmente podremos usarlo correctamente.

Termina su exposición advirtiendo de que determinados aspectos como los sociales y cognitivos quedan fuera de su teoría, e insistiendo en la invalidez de la separación entre reglas genéricas y reglas lingüísticas, ya que ambas regulan las posibles transformaciones de las proposiciones en textos y el uso de los enunciados en contextos. El género se convierte así en un tipo de entorno condicionante para la aplicación de determinadas operaciones, operaciones que en el caso de las narraciones líricas, estarán marcadas por lo que López Cavadonga define en “La transgenericidad. De la interacción a la transacción”, como transgenericidad, reinterpretando la terminología genettiana:

¹³ Las máximas de Grice trataban de regular la cortesía lingüística para asegurar una comunicación fluida entre los hablantes. Sus máximas establecían que el hablante debe evitar la oscuridad y la ambigüedad, debe ser breve y elaborar un discurso ordenado. Estas máximas, sin embargo, funcionan con textos orientados a la acción o a la información. Frente a ellos, Ryan plantea que los textos “fructivos”, entre los que se encontrarían buena parte de los géneros literarios, incluyen en sus opciones genéricas la violación de dichas máximas, imponiendo las contrarias. Las máximas para estos textos fructivos serían algo así como “busque el impacto, sorprenda, sea sugerente y no demasiado explícito”.

...este proceso es todo aquello que pone un género en contacto manifiesto o secreto con otro u otros, lo que implica una relación entre sistemas de géneros, interactividad vinculada a las prácticas discursivas y, en consecuencia, objeto de una pragmática de la interacción. Desde este acercamiento, es fundamental detenerse en la interrelación de géneros que puede presentar un texto y que requiere una operación de reconocimiento por parte del lector, lo que exige, en contrapartida, estudiar las relaciones intergenéricas, observándolas, describiéndolas y explicándolas (López Alonso: 2010: 17)

Para explicar la genericidad de las narraciones líricas, partimos de su carácter transgenérico, en el que la noción de genericidad se constituye mediante el choque de las dos lógicas genéricas que Schaeffer entiende como enfrentadas.

1.2.2. Dos lógicas enfrentadas: ejemplificación y modulación

A los dos regímenes genéricos que Schaeffer tenía en cuenta para la consideración de un texto (autorial y lectoral), el crítico superpone dos lógicas genéricas posibles, que condicionan las relaciones entre texto y género, y que vendrían reguladas por diferentes tipos de convenciones¹⁴: la ejemplificación y la modulación.

¹⁴ Para abordar los regímenes genéricos, Schaeffer introduce la noción de CONVENCIÓN y una primera distinción de Searle entre convenciones constituyentes y reguladoras a la que añade una tercera, propuesta por Steve Mailloux (*Interpretative conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, 1982):

- Convenciones constituyentes: instituyen la actividad que regulan; la actividad se produce por las convenciones y no fuera de ella; la digresión solo existe como fracaso al acto de realizar.
- Convenciones reguladoras: prescriben actividades futuras, pero sin instituir las como tales: se puede hacer una digresión sin que eso suponga al mismo tiempo hacer que fracase el acto que pretende regular.

La **ejemplificación** sería una relación paradigmática regulada por convenciones constituyentes que instituyen la acción que regulan. Este tipo de lógica da lugar a nombres de géneros que entienden el texto de forma global:

...los nombres de géneros que se refieren a actos comunicacionales implican una determinación global: identifica una actitud discursiva que domina los fragmentos textuales que se encuentran a su alcance. También observamos que, si la relación es paradigmática, no es solamente porque la actitud intencional preexista como posibilidad que trasciende a cada acto específico, sino también porque las propiedades semánticas y sintácticas individuales, que son generalmente no recurrentes, no intervienen en la definición genérica en cuestión (Schaeffer: 2006: 112).

Por tanto, este tipo de lógica genérica nos atañe en tanto en cuanto vamos a trabajar con textos que son narraciones, y la narración según la teoría de Schaeffer es una ejemplificación de un acto de habla, donde los elementos externos no son pertinentes. Las narraciones pueden tener estructuras, codificaciones, extensiones muy diferentes que no les impide dejar de tener algo en común: la narración de una historia, considerada esta “como simple sucesión en el marco de una secuencia temporal o como organización regida por la causalidad” (Garrido Domínguez: 1996: 27), que implicará un tiempo y un espacio asociados a esa historia, unos personajes que la protagonicen y una voz narrativa que la actualice.

La **modulación**, en cambio, supone una transformación textual que atañe al texto mismo; en concreto, a los rasgos semánticos y

-
- Convenciones de tradición: remiten una actividad actual a actividades anteriores proponiendo su reproductibilidad, pero sin prescribirla: alejarse de una convención de tradición equivale a modificarla.

sintácticos que, esta vez sí, pasan a ser pertinentes. Schaeffer establece tres tipos de modulación, entre las que resulta complicado elegir para hablar del lirismo infiltrado en los patrones narrativos.

La primera forma de modulación es la que se establece por aplicación de reglas, donde la relación que está en juego se da entre un texto y una norma y las convenciones objeto de transformación son las reguladoras. Una segunda forma de modulación es la que se establece por semejanza de un texto a un grupo de textos que se producen en una misma época, dando lugar a clases genealógicas, presente en géneros que tienen fundamentalmente una relación histórica entre sí (novela picaresca, isabelina, etc.). Sin embargo, como advierte el crítico, muchos textos participan a la vez de las dos convenciones implicadas: las reguladoras, aplicando reglas explícitas (o transgrediéndolas) y las tradicionales, al imitar otro tipo de textos (o transformarlos). Como ejemplo de esta doble participación, Schaeffer escoge el soneto.

Estas clases genealógicas se establecen por el concepto siempre ambiguo de la similitud, lo que genera una variabilidad bastante amplia. Las clases textuales configuradas por el signo de la similitud “pueden estarlo, al menos, de dos maneras diferentes: la extensión del nombre genérico es el resultado o bien de una constitución histórica progresiva, o de una clasificación meramente retrospectiva, establecida independientemente de todo lazo causal y de transmisión histórica entre los diferentes textos” (2006: 118). El ejemplo que da Schaeffer para ilustrar la dificultad de distinguir entre ambos tipos de modulación es el cuento entendido como género que abarca el cuento occidental y el oriental; se trataría de un género híbrido fundado en parte en la mera semejanza casualmente indeterminada, y en relaciones hipertextuales.



El término de la genericidad hipertextual lo toma el autor de Genette, pero en un sentido más amplio, que precisa en los siguientes

términos:

...toda posible ilación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de **rasgos textuales** (INTRATEXTUALES: función meramente estructural) o *índices* diversos (PARATEXTUALES: función metatextual, carácter orientativo: canalizan el trabajo de lectura orientando al lector hacia su horizonte de previsión genérico), parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el modelo de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos, o bien invirtiéndolos, etc. (*ibid.*:118-119)

A estas dos lógicas de la ejemplificación y la modulación se superponían, como decíamos antes, dos regímenes (autorial y lectorial) que nos servirían, según Schaeffer, para explicar la genericidad de los textos, siempre variable y dependiente de su situación comunicativa. La superposición de los diferentes factores, nos da una clasificación que distingue cuatro regímenes genéricos, que Schaeffer sintetiza en el siguiente cuadro (2006: 123):

Nivel	Referente	Relación	Definición	Descripción	Convención	Desviación
Acto comunicativo	Propiedad	Ejemplificación global	En comprensión	Contrastiva	Constituyente	Fracaso
	Regla	Modulación por aplicación	Prescriptiva	Enumerativa	Reguladora	Violación
	Clase genealógica	Modulación hipertextual	Heurística	Especificativa	Tradicional	Transformación
Texto	Clase analógica	Modulación por semejanza	Estadística	Tipificadora	—	Variación

-  Genericidad autorial; lectorial en un segundo plano
-  Genericidad lectorial

1.2.3. Genericidad de las narraciones líricas

A la luz de las reglas y las opciones genéricas, el lirismo se impondría como una opción genérica más dentro de las vastas posibilidades narrativas. Lo curioso es, sin embargo, que el lirismo, por su parte, tiene la capacidad de erigirse como una genericidad constitutiva, con sus reglas genéricas propias (muchas más imprecisas, es cierto, que las de la narrativa, pero reglas constitutivas al fin y al cabo). Lo interesante de las narraciones líricas es que, desde esta perspectiva, las opciones genéricas latentes del lirismo llegan a subvertir las reglas pragmáticas y semánticas propias de la narrativa, sin dejar por ello de participar de la ejemplificación enunciativa que se le presupone a la narración.

Las reglas pragmáticas de las narraciones son muy variadas y nos resultaría complicado elaborar una tipificación precisa en términos generales. Sin embargo, cuando nos referimos a narraciones que coquetean con lo lírico-poético, podemos decir que son narraciones vinculadas a lo escrito, que difícilmente sufrirían fenómenos de transmodelización, si bien es cierto que el teatro de Ibsen o de Chejov nos ha dejado un buen puñado de ejemplos de narraciones líricas en boca de personajes célebres. En los textos líricos es aún más complicado, como veremos, llegar a una descripción pragmática exhaustiva, ya que como apuntaba Schaeffer, encontramos un sinfín de enunciaciones posibles, y lo mismo sucede con los registros (basta pensar en las etiquetas que han servido para definir las diferentes propuestas poéticas del siglo XX, desde la “poesía de la experiencia” hasta las poéticas del silencio), aunque es cierto que las condiciones pragmáticas de la lírica parecen bastante más reducidas que en el plano de la narrativa. Luján Atienza ha dedicado un estudio a la *Pragmática del discurso lírico* (2005), por considerar este plano de

análisis del discurso lírico “el más abarcante y el que rige, en último término, las decisiones tomadas en los demás planos lingüísticos” (2005: 14). Como veremos en el caso de Umbral, la pragmática propia de los discursos líricos, disiente de la pragmática propia de los géneros narrativos, por lo que en este plano se produce un conflicto, que analizaremos en esas “escrituras del yo” más detenidamente.

Las reglas pragmáticas propias de la narrativa se imponen en diferentes grados en función de la inmersión del lirismo. En la mayoría de los casos, nos orientarían hacia la consideración de este tipo de textos como textos de ficción, algo que parece evidente en el caso de las obras de Sylvie Germain, que abren sus puertas a los mundos maravillosos. Incluso en los casos en que este tipo de discursos tiende a la autobiografía o a la autoficción, parece que la ficción se apodera de la macroestructura del texto, si bien, en el caso de las escrituras del yo, este parámetro de la ficcionalidad ve trastocadas sus reglas, sellando un nuevo pacto, ambiguo. En este sentido se produce un efecto paradójico, ya que el choque entre el estatus de ficción de los discursos líricos (tema tremendamente controvertido) con el de la narración, orientado hacia la ficción, produce cierto desconcierto. Un caso paradigmático de esta inclinación podría ser la *Dora Bruder* de Modiano, texto que *a priori* rehúye del lirismo evidente para presentarnos a un narrador-detective que decide investigar acerca del paradero de una niña desaparecida durante los años de la ocupación alemana de París. El relato de ficción adopta un registro que trata de aproximarse al cronístico a lo largo de toda la obra, pero que se ve traicionado por momentos de lirismo como el siguiente:

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles.
Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de
Paris, de certains paysages de banlieue, où j’ai découvert, par hasard,

qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence (Modiano: 1997: 28).

Esos silencios que ponen de manifiesto las fracturas de la narración y los vacíos informativos que el narrador (que explícitamente desdice su omnisciencia) no puede llenar, se ven compensados con la retórica del lirismo, que transforma una posible información referencial, por otra referencia de carácter afectivo o emocional que parece encajar más con la pragmática propia de lo lírico. Esta orientación intermedia de las narraciones líricas hacia la ficción determinará también la motivación general del emisor (escritor) a la hora de producir este tipo de textos.

Las reglas semánticas tenían que ver con las restricciones a la estructura profunda de un género. En el caso de las narraciones que nos ocupan, la mayor parte de ellas obedecen a macroestructuras coherentes a pesar del fragmentarismo más o menos evidente que presentan algunas de ellas. Incluso en el caso de textos sin una estructura narrativa evidente como el maravilloso *Mortal y rosa*, el tono elegíaco de toda la obra le dota de una macroestructura coherente. Sin embargo, exceptuando esta coherencia que presentan la mayoría de los textos del género, las reglas semánticas propias de la narratividad, van a verse trastocadas por la presencia del lirismo. Las narraciones, según Ryan, presentan unas reglas comunes especificadas en su macroestructura que imponen un desarrollo evenemencial. Pues bien, lo interesante en el caso del lirismo en los textos narrativos es que modula las reglas semánticas implícitas de la narratividad, y esa modulación se convierte en requisito para identificarlo. Una de las dificultades, sin embargo, para caracterizar ese lirismo son las infinitas posibilidades de actuación de dicha modulación. En unos casos

detiene el tiempo para acercarse a la poética de las imágenes (*La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares; *El hijo de Greta Garbo*), o cambia su campo de referencia para jugar a un doble juego (*Las giganteas*), o presenta una enunciación particular representada por una “referencia desdoblada” (*Las ninfas*, *Los males sagrados*); en otros, se apropia de mecanismos significativos que hacen más compleja su macroestructura semántica (*Le Livre des Nuits*, *Magnus*, *Olvidado rey Gudú*, de Ana María Matute).

En definitiva, las propuestas narrativas que abordaremos se caracterizan por compartir con los discursos líricos determinados rasgos que constituyen las reglas genéricas de lo lírico. Estas reglas se transforman en opciones genéricas de la narrativa, que se apropia de ellas para modular su discurso. A esta modulación es a lo que denominaremos lirismo. Modulación que trastoca y afecta a dos planos fundamentales: el pragmático (que se verá reflejado en el caso de las escrituras del yo) y el semántico en un sentido laxo, con las diferentes reflexiones y variaciones de narrativas líricas que coquetean con los alrededores de lo fantástico. Dichas derivas surgen del enfrentamiento, del choque de las dos lógicas genéricas que indicaba Schaeffer, que habrían originado en el caso que nos ocupa, un tipo de genericidad constituyente, que supone en sí misma un tipo de acto de habla, la narración, como genericidad ejemplificativa, modulada por lo poético-lírico. Y aquí se complica algo más la cuestión. La poeticidad, el lirismo, a menudo aparecen vinculados a un tipo de modulación aplicativa, fruto de la aplicación de determinadas reglas métricas o retóricas y, sin duda, rítmicas. Sin embargo, cuando este componente pasa a formar parte de una narración, todo cambia. Si concebimos el texto final, producto de ese efecto de transtextualidad, como una unidad que responde a las etiquetas de “novela lírica” o “relato poético”, hablaríamos de una modulación por semejanza. Como

explicaba Schaeffer, la semejanza puede establecerse entre textos que comparten un cierto carácter histórico, de época, donde podríamos identificar un hipotexto más o menos preciso¹⁵, o bien encontrar similitudes cuya causalidad es imprecisa.

Pues bien, en nuestro caso también podemos tomar ambos caminos para explicar las diversas etiquetas genéricas referidas a las narraciones líricas. La explicación genetista es la que han elegido autores como Raimond, Freedman o Gullón, que ven en el origen de esta etiqueta un cambio en la narrativa naturalista que reflejaba la nueva episteme y que orientaba la narrativa hacia nuevos derroteros siguiendo la estela de la denominada *antinovela*. En este sentido, el hipotexto del que partirían estas narraciones líricas sería un conjunto de textos que surgen en diversos países europeos, entre cuyos autores destacan Proust, Gide, Woolf, Hesse, a los que posteriormente se irían sumando los nombres que citamos en el estado de la cuestión. En algunos casos, como ya apuntamos, este término se limita a textos que surgen exclusivamente en la primera mitad del siglo XX. En cualquier caso, esta vía historicista y genetista creemos que ha sido explotada por los estudios que hemos citado.

Sin embargo, las nuevas derivas del género y la distancia que media entre ellas (origen de este trabajo) nos hacen pensar en la genericidad de estas narraciones como en una modulación analógica. Nuestra hipótesis de partida es que la causalidad de dicha genericidad debemos buscarla en el metatexto crítico de lo lírico-poético que infiere en el texto narrativo. Como apuntaba Combe (1989), en torno a lo poético se ha desplegado todo un imaginario teórico, que está muy

¹⁵ Genette ejemplifica esta relación con la Iliada, que propone a su vez dos vías de imitación: la mera trasposición de la historia al Dublín del siglo XX, el *Ulysses* de Joyce; o una más compleja que pasa por la reconstrucción intermedia de un modelo genérico, ilustrado por la *Eneida* de Virgilio.

lejos de la consideración tradicional de la lírica como género ultra-codificado sintácticamente (exclusivamente).

I.3. ESBOZO DEL IMAGINARIO TEÓRICO DE LO POÉTICO-LÍRICO

En el estado de la cuestión presentamos detalladamente la propuesta de Combe (1989) y la alusión a un imaginario gramatical y retórico que había configurado una nueva poética de los géneros literarios concentrados en dos polos que tenían más de entelequia abstracta que de realización textual: el relato y la poesía. Pues bien, la constatación de contradicciones al contrastar diferentes teorías sobre lo poético-lírico, nos obliga a volver al estudio de Schaeffer para, a partir de su propuesta, tratar de dibujar el imaginario que sugería Combe. Evidentemente no pretendemos recoger todas las teorías existentes sobre la lírica, sino presentar algunas propuestas significativas y esclarecedoras de esa variedad que configura lo que llamaremos, el imaginario teórico de lo poético-lírico. Este imaginario se ha configurado a partir de teorizaciones que proceden de ámbitos distintos y que se han acercado al texto lírico desde perspectivas muy diferentes, y para demostrarlo utilizaremos el mismo esquema que emplea Schaeffer para desmontar la clasificación aristotélica de los géneros.

Schaeffer y la crítica de las etiquetas genéricas

El análisis de Schaeffer partía de la constatación de la crítica del sistema deductivo de las “especies”, que no había generado sino un absurdo sistema de nomenclatura que “no es más que un desglose entre otros muchos posibles, una construcción metatextual que halla su legitimación en la estrategia de saber del crítico y no en una diferenciación interna unívoca de la literatura” (2006: 52). Estas etiquetas genéricas surgen tras aplicar parámetros bien distintos a dichas clasificaciones. Y para ejemplificarlo, Schaeffer parte de la teoría de la comunicación para demostrar que hay al menos cinco niveles que intervienen a la hora de establecer etiquetas genéricas, deducidos a partir de la famosa pregunta *who says what in which channel to whom with what effect?*: el nivel de enunciación (*who?*), el nivel de destino (*to whom?*), el nivel de función (*with what effect?*), el nivel semántico (*what?*) y el nivel sintáctico (*in which channel?*). Para empezar a explicar la heterogeneidad de las propuestas parte de estos cinco niveles, ya que los tres primeros se refieren al acto discursivo como marco comunicacional, mientras que los dos últimos consideran el texto desde una perspectiva de realización textual, estableciendo así dos marcos distintos que apuntan a niveles de producción bien diferenciados.

Definiciones de lo poético-lírico

Retomando los diferentes parámetros establecidos por Schaeffer para las clasificaciones genéricas, analizaremos cómo las definiciones de lo poético-lírico obedecen a factores muy heterogéneos, tal y como plantea el autor para las clasificaciones genéricas en general. Una selección de propuestas definitorias de lo lírico nos acompañarán a lo largo de este recorrido por los diferentes parámetros de clasificación

que Schaeffer ha seleccionado en su obra.

1.3.1. El nivel de enunciación (Who?)

En el nivel de enunciación, Schaeffer destaca varios parámetros que han servido de pautas de distinción genérica, entre los que cabe destacar, además del estatus del enunciador (real, ficticio o fingido) y del propio acto de comunicación (textos serios vs. textos ficticios; textos escritos vs. textos orales¹⁶), la modulación enunciativa en el ámbito específico de la definición de la lírica.

La modulación genérica ha sido objeto de debate desde la aparición de las primeras poéticas y el propio Schaeffer explica cómo el concepto de modo enunciativo que reflejaban las poética de Platón y Aristóteles obedecían a parámetros distintos: a requisitos puramente formales o gramaticales en el caso del primero (que distinguía tres modos distintos: narración, representación y modo mixto, teniendo en cuenta la persona gramatical enunciativa), frente a los parámetros pragmáticos que tenía en cuenta el Estagirita, partiendo del concepto de mimesis (la distinción entre modo narrativo y dramático obedecía a dos objetos diferentes de mimesis: palabras en el caso de la narración, y acciones en el caso de la representación). Este debate, que empieza desde antiguo, ha seguido suscitando polémica en diversos ámbitos de la crítica, como en el caso de los géneros teatrales, donde aparecen textos extremos como el *Acto sin palabras* de Beckett. Y plantea

¹⁶ Advierte el autor que la oposición oral / escrito no responde solamente a las circunstancias enunciativas por las que un texto escrito pueda recibirse oralmente, etc., sino que debe diferenciarse (siguiendo a Ruth Finnegan en su *Oral poetry*) una oralidad circunstancial de otra oralidad de principio, constitutiva esta última de la propia naturaleza de determinados géneros como hechizos, sortilegio o cantos orales, asociados normalmente a actos de habla performativos.

debates nuevos como el de la *transmodelización*, que plantearía la posibilidad de que un texto pensado para ser representado tuviera un acceso narrativo y viceversa.

Si aplicamos este criterio a las definiciones propuestas para los géneros líricos, encontramos tres grandes debates estrechamente relacionados con la enunciación: el primero, concierne al carácter oral atribuido en ocasiones a la poesía como lenguaje primero, como ritmo, como canto primero frente a la prosa¹⁷; el segundo, orbita en torno a las particularidades del denominado “sujeto lírico” (Rabaté, 1996) que instaaura los géneros líricos (a diferencia de los narrativos); y el tercero, se refiere al estatus de ficción. Aunque las teorías de la ficción se han enfocado desde perspectivas muy diversas (Garrido: 2011), aquellas que analizan la ficción desde las teorías de los actos de habla o desde la pragmática en general, solapan ambos debates, dado que la naturaleza de un acto de enunciación real, realizativo, difiere de aquellas enunciaciones que provienen de un narrador. Veamos cómo estas diferentes propuestas tratan de definir lo poético-lírico a partir de estos conceptos.

Particularidades de la enunciación lírica

Una de las discusiones más destacadas que orbita en torno a la distinción lírica / narrativa con respecto a las modalidades de enunciación es aquella que se refiere a la persona que enuncia el texto, debate que ha desembocado en no pocas ocasiones en el planteamiento del estatus ficcional del mismo. Si bien Schaeffer acaba con la polémica afirmando rotundamente que todo relato en cuanto enunciado, lo es en primera persona, no podemos ignorar las

¹⁷ Remitimos para este debate al Estado de la cuestión, donde exponíamos la diferencia que señalaba Combe a propósito de las poéticas postmallarmeanas entre lengua y habla.

diferentes perspectivas propuestas por Kate Hamburger, Dorrit Cohn o Genette. El propio Schaeffer afirma que la lírica, independientemente de su modalidad de enunciación, integra diferentes tipos de enunciadores y enunciaciones:

El vasto continente reagrupado bajo el nombre de “poesía lírica” cubre de por sí todos los casos de figuras posibles: enunciador real, enunciador ficticio, enunciador fingido, enunciación seria, enunciación lúdico-ficticia; lo que equivale a decir que es inerte con relación a la diversidad enunciativa, lo cual es una de las razones de la dificultad que encontramos cuando pretendemos ponerlo en correlación con sus falsos hermanos, que son la poesía épica y la poesía dramática, ligadas ambas, más o menos fuertemente, a especificidades enunciativas (Schaeffer: 2006: 60).

A pesar de reconocer la geografía indeterminada de este “vasto continente”, la modalidad enunciativa ha estado asociada a esas discusiones debido en gran medida, según Beltrán Almería, a lo que él denomina la “teoría orgánica de la lírica” que no ve en los géneros líricos más que una voz, la del poeta y una única forma de expresión, la subjetiva:

Esta teoría orgánica comprende la lírica como autoexpresión, esto es, como expresión de las vivencias del poeta, actor único del drama, destinada a su asunción por el lector. El lector lírico se identifica con el poeta porque comulga con sus vivencias. Con ello el lector se convierte en héroe lírico, pues consigue la plena solidaridad con el poeta. El elemento central de esa solidaridad es el lenguaje poético, un lenguaje fundacional, originario en un doble sentido: es el lenguaje de los dioses y funda la vivencia, que será revivida por el lector-héroe. Esta teoría orgánica comprende este lenguaje como el fenómeno esencial de la literatura (literatura es poesía) y la belleza como la meta única del arte y de la literatura (Beltrán Almería: 2002: 132).

Este “pensamiento profundo no teorizado” aparecería, según el autor, como contrapartida a los análisis formalistas de la lírica, exclusivamente preocupados por el uso propio de las estructuras, como meras evoluciones más o menos sofisticadas de los análisis retóricos.

Esa misma concepción es la que obliga a Hamburger a ensanchar los límites de lo literario. Así, paralela a la discusión de la mimesis, surge la de la enunciación objetiva de la narrativa frente a la enunciación subjetiva de la lírica, debate iniciado ya en el Romanticismo, que “présuppose une transparence du sujet à lui-même, qui permet à l'exègete de lire le poème comme l'*expression* (Ausdruck) du contenu du Moi créateur” (Combe: 1996: 42). Esto convertía, según explica Combe, al sujeto poético en un “sujeto ético” al mismo tiempo, responsable de sus palabras y acciones.

La enunciación directa de la lírica

Pero este fenómeno que distinguía los géneros objetivos de los subjetivos, no se queda en los debates románticos; muchos teóricos siguen empleando este criterio como rótulo para los diferentes epígrafes de las páginas que dedican a establecer una teoría de los géneros literarios (García Berrio: 2006) llegando incluso a tildar la lírica de “auténticas enunciaciones de realidad” (Hamburger: 1995: 219) disfrazadas bajo la máscara de la ficción en el caso de las novelas escritas en primera persona. Sin embargo, el problema de la enunciación nos devolvería a una relectura aristotélica (que es, por otra parte, la que hace Hamburger en su polémico trabajo) en la que diferenciaríamos los géneros literarios según la voz enunciativa (los diferentes *modos* de mimesis). Según esta lectura, la primera persona estaría reservada a esa presunta enunciación subjetiva de la lírica mientras que los géneros narrativos se caracterizarían por el empleo de

la tercera persona. Las zonas intermedias quedan excluidas del análisis de la lógica particular con la que Hamburger analiza la literatura, tildadas de “formas especiales” en un último capítulo de su obra¹⁸ (1995: 197). Resulta irónico que estas formas especiales figuren entre las más frecuentes y abundantes en la producción literaria que domina el canon del paradigma romántico en el que todavía nos situamos y que, sin embargo, ocupen un lugar marginal en la clasificación establecida por la autora, que distingue entre un género mimético o de ficción de otro que no lo es. Realidad y ficción se enfrentan en esta clasificación, con todo lo que ello implica, puesto que supondría que la enunciación lírica, subjetiva, apunta directamente a la realidad del individuo que las enuncia, mientras que los géneros narrativos, encubiertos por la máscara más o menos soterrada de algún narrador, nos hablan de ficciones ajenas a la experiencia del sujeto enunciator. Esto responde a una concepción de la lírica como enunciación frente a los actos de comunicación que suponen el resto de géneros literarios:

...la teoría de la comunicación se diferencia de la teoría de la enunciación (...) En tanto esta última se plantea como teoría de la estructura del lenguaje, y en particular de la oculta, la teoría de la comunicación o del discurso, sólo atañe a la situación de habla. Se muestra así que ese yo emisor de la comunicación es distinto del sujeto enunciativo del lenguaje, cuyo concepto opuesto tampoco es por tanto el tú receptor, sino el *objeto*. Lo que indica que cuando en el ámbito del lenguaje aparece una relación, o por ser más precisos, una estructura de sujeto-y-objeto, la cuestión no es ni la oración gramatical, incluida la llamada oración enunciativa, ni tampoco la forma lingüística de la comunicación, sino únicamente el concepto de enunciación, que esa estructura describe. O lo que es igual, es la

¹⁸ Entre estas “formas especiales” incluye la balada; la narración en primera persona, a la que se refiere como “fingida enunciación de realidad” (208); la novela epistolar y las memorias novelescas, por plantear la “problemática de lo fingido” (218).

enunciación lo que se presenta a sí mismo como estructura sujeto-objeto. Ese concepto por tanto no es gramatical ni pertenece a la lógica del juicio, sino a la teoría del lenguaje, en tanto abarca el sistema de *todas* las oraciones, todas las modalidades de oración. No sólo la enunciativa, es decir, la aseverativa, sino también interrogativas, desiderativas, imperativas y exclamativas son enunciaciones: *enunciaciones de un sujeto enunciativo sobre un objeto de enunciación* (...) Sólo esta fórmula de carácter estructural permite reconocer que en ella se describe no sólo un caso ni un tipo particular de enunciación, sino la totalidad de la vida que se manifiesta en lenguaje. Y si en este momento señalamos ya el único caso en todo el ámbito del lenguaje en que tal fórmula no es válida, a saber, la narración literaria, esa excepción no hace como se verá sino reformar la validez de la fórmula para el restante ámbito del lenguaje, en el que se incluye también la lírica (Hamburger: 1995: 30).

Como aclara Wahnón, el sujeto enunciativo lírico, se propone para Hamburger “como sujeto real que *dice* cosas sobre el mundo y no como sujeto ficticio al que él, como autor, *hace decir* cosas sobre el mundo” (1998: 101). En cualquier caso, este debate se extiende y confunde con las modernas teorías de la ficción. Esta confusión se debe en cierta medida a que una buena parte de las teorías de la ficción parten de planteamientos pragmáticos a los que volveremos en el capítulo 2, al abordar las “escrituras del yo”. Nuestro propósito era recordar brevemente la controversia existente en torno a la enunciación, que ha sido a lo largo de la historia crítica del concepto, uno de los más conflictivos y esenciales para la definición y limitación de los géneros literarios, más concretamente, de la lírica.

La lírica y las teorías de la ficción: el juego

Solamente las teorías de la ficción podrían cubrir prácticamente la totalidad de parámetros apuntados por Schaeffer, como destaca Garrido (1996 y 2011), pero hemos querido incluir una breve síntesis de las aportaciones más interesantes en cuanto a la reflexión de la lírica en este apartado por su estrecha vinculación con el problema de la enunciación.

Núñez Ramos (1998) recopila una serie de argumentos que ha establecido la crítica a favor de la lírica como género de ficción. Sin embargo, dado que la literatura es un fenómeno lingüístico antes que nada, empieza por sentar las bases antropológicas del hecho lingüístico que motivaron la aparición del lenguaje. El hombre, como ser incompleto, debe enfrentarse a la naturaleza construyendo un mundo propio para su supervivencia. Para ello será necesario transformar el entorno mediante una serie de proyecciones (que en su conjunto comportan lo que entendemos por cultura). Entre estas destaca el lenguaje, que contribuye a esa transformación del entorno: frente a la naturaleza indiferenciada opera con símbolos comprensivos (Ghelen) que crean las cosas al nombrarlas; de hecho, según Núñez, la aspiración de la poesía consiste en volver a ese momento creador, al que sucede, sin embargo, un segundo momento en el que el lenguaje no crea sino que representa. Esto sucede cuando el lenguaje es capaz de convocar lo ausente. De la deixis hemos pasado a la conceptualización. De este proceso se deduce la naturaleza ambigua de las proyecciones, que crean un entorno apropiado en el que pueda sobrevivir el hombre, a la vez que ocultan la realidad, desviando la atención del momento presente, del momento de experiencia, haciendo olvidar el origen. El lenguaje, como proyección, también participa de estos aspectos negativos, de esa nostalgia del

paraíso. En esta línea se sitúa la llamada por Beltrán Almería “teoría orgánica de la lírica” que citábamos anteriormente.

En un segundo momento, sin embargo, y según la explicación de Nuñez Ramos, cuando el hombre ve satisfechas sus necesidades, aparecen actos sin una finalidad concreta. Son los juegos, caracterizados por el entretenimiento que suponen, la satisfacción que producen, y las nuevas posibilidades que ofrecen de relacionarse con las cosas. La experiencia estética en general y la poética en particular, forman parte de esos juegos, por tratarse de actividades libres y desinteresadas, donde además se manifiesta la voluntad del jugador. Los comportamientos lúdicos producen satisfacción, por eso “lleen la vida de contenido, permiten al hombre ser y no simplemente estar en el mundo, realizarse como persona, encontrar, en suma, su naturaleza profunda” (1998: 36). De ahí que el juego (y la poesía como tal) provoque un encuentro del hombre consigo mismo y con el mundo. Precisamente de la condición de la poesía como juego se deriva su función antropológica, definida por diferentes rasgos: (a) la consagración del instante, que supone la implantación de una nueva temporalidad, permanentemente actual; (b) una sensación de universo, puesto que todo juego implanta su propio sistema de referencias y de relaciones con las cosas del mundo “real”, sumergiendo al jugador en un microcosmos; (c) una unidad con el mundo (frente a la abstracción que impone el lenguaje, el juego recupera una relación directa con las cosas) que hace aflorar el sentimiento, la conciencia de la relación directa que se establece entre el sujeto y el objeto; frente a la abstracción, de nuevo, el conocimiento sensible. Autenticidad a la vez que experiencia inconsciente, la poesía supone una búsqueda en los niveles inconscientes de aquel origen primitivo, de lo auténtico.

Ficción y autorreferencialidad del signo

En este juego particular que es el hecho literario, la poesía entendida en sentido laxo, el lenguaje transforma su función habitual (referencial), por la función poética o expresiva. En el otro extremo, el lenguaje habitual, por su carácter arbitrario, convencional, no necesario, provoca la separación de lo sensorial (expresión) y lo nocional (contenido), creando un lenguaje artificial, válido para la abstracción. Frente a esto, la poesía recupera la materialidad del lenguaje, preservando, eso sí, la capacidad de significación del mismo, pues solo de esta fusión, de esta motivación entre significante y significado, nace la función poética. La poesía se convierte así en un doble juego: juego combinatorio, que opera sobre los elementos materiales del lenguaje, y juego de imitación, puesto que “los enunciados poéticos invocan cosas y situaciones, pero no representan estados de cosas existentes en el mundo; tienen sentido, pero no referencia” (1998: 49). Combinación de elementos sensibles y elementos semánticos que hace que la significación se vuelva sobre el significante, para, juntos, ofrecer el sentido del texto poético.

Efectivamente, las palabras en el poema (que para Núñez, como para Paz, es la realización más frecuente, pero no la única de la poesía) conservan su significado aunque no funcionan referencialmente, lo que cambia el valor del significante, que adquiere diferentes características, entre las que destacan: la ficcionalidad, la complejidad, la originalidad y la unidad. Con respecto a esa primera característica ficcional, que es la que más nos interesa, Núñez esgrime su primer argumento: la poesía participa de la ficción en la medida en que es un juego, puesto que implica la creación de un microcosmos, en gran medida ficcional, a la vez que supone un juego de imitación. Además, la poesía supone un tipo especial de acto de habla, donde el enunciado finge comunicar una serie de aserciones, que no espera que el receptor

crea. Así, la poesía es una aserción que suspende la regla de las aserciones al participar de un universo ficcional¹⁹. La ficción literaria se convierte así en simulación que invoca las cosas participando de la lógica del juego, pero esta invocación no pretende declarar la existencia de las cosas, sino “absorber el ánimo del perceptor”, que se siente atraído por ese mundo inventado; claro que la relación entre el sujeto y la ficción está mediatizada por la realidad vivida y conocida por el propio sujeto. En tanto que esta se aproxime a la ficción, el “jugador” sentirá el poema.

Poesía: ficción y verdad

La ficción, como juego, atrae en la medida en que entra en contacto con la historia personal del sujeto, desdibujando fronteras temporales. Así, la poesía, a través de los mundos de ficción *habla de lo que más importa, de nosotros mismos*, “pero no del hombre en general, sino de cada uno en particular, que experimenta, en el acto de lectura, su relación personal con el mundo a través de su relación con la realidad imaginaria del poema” (Núñez Ramos: 1998: 59). De ahí que la poesía sea una forma de conocimiento del mundo y de uno mismo, que nace de la confrontación del mundo ficcional con la realidad del autor-lector. Esta idea que vincula la poesía al conocimiento ha conformado, sin duda, el imaginario de lo poético-lírico, desde las corrientes místicas hasta el *Poesía y verdad* de Goethe (a pesar de las críticas en torno a la traducción del título); por eso no es de extrañar que Freedman vincule la novela lírica al conocimiento, en esta misma línea de pensamiento.

¹⁹ Nótese, de nuevo, la fuerte ligazón entre los argumentos esgrimidos en torno a la enunciación (pragmática de los actos de habla) y al concepto de ficción.

A este propósito se han esbozado diferentes teorías antropológicas de la ficción que dan cuenta del *doble significado* de las ficciones literarias, que “se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere” (Iser: 1997: 53). La remodelización del mundo que es llevada a cabo por las ficciones, nos enfrenta a ese mundo, a esa verdad encubierta. Nos ayuda a descubrir “la verdad de las mentiras”.

Núñez Ramos descarga con sus palabras las connotaciones peyorativas de la literatura como mentira, como ficción, pero no por ello lo desmiente. La verdad de la literatura y la posibilidad de acceder a través de ella al conocimiento viene posibilitada precisamente por la mentira que alberga en su forma de ser simulacro:

La poesía es también un “postizo”, un absoluto simulacro detrás del que se esconde un inevitable juego de *representación* (de *mimesis*), un estatuto de ficción que desvirtúa toda posible secuela de la función perlocutiva habitual en otros tipos de prácticas verbales. Nuestro punto de partida es asimismo la idea de que la lírica moderna, entendida como mimesis de un discurso compuesto no por un simple y único “autor” sino por varias voces que confluyen en una suerte de diálogo interior, debe mucho al concepto de *ironía romántica*, sobre el que tanto teorizó Friedrich Schlegel. En palabras de González Maestro, “el sujeto de la enunciación lírica [como el de la irónica, añadiríamos nosotros] puede aparecer en el discurso bajo formas distintas del *yo* [...] y que inducen al lector a verificar la posible persistencia latente de un sujeto único y estable a lo largo del discurso” (1994: 133). Esto es: desglosamiento (poético e irónico) del *yo*, germinación del *yo* en sucesivas unidades discretas, multiplicación del *yo*. El *sujeto lírico* se diluye en un proceso de automatización y de delegación sucesiva de la voz: el eco y la máscara (Abuín González: 1998: 112).

Mundos posibles y polifonía

Sin embargo, aunque sean muchos los críticos que estén a favor de estos argumentos, lo cierto es que a la hora de ejemplificar utilizan preferentemente el ámbito narrativo que el lírico. Eso ocurre con la interesante revisión que hace Doležel de la teoría de los mundos posibles. Tratando de romper con el paradigma mimético, desentierra el concepto de mundo posible asumido por Leibniz y revisado por los suizos Baumgarten y Breitinger. Antes de definir los mundos ficcionales literarios, establece las características de los mundos posibles en un ámbito nada restringido. Tres son las notas atribuidas a estas realidades ficcionales paralelas al mundo real (1997c); en primer lugar, “los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles”, no realizadas, no actualizadas. Los mundos posibles o de ficción tienen, por tanto, un carácter de virtualidad que los separa del mundo “real” o actualizado, premisa de la que parte el teórico para establecer su dialéctica particular, confrontando ambas realidades. Las alternativas que ofrecen estos mundos ficcionales al mundo “real” son múltiples, por eso la segunda característica reza que “el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo, puesto que entraña ficciones de diferente índole, ya que no existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo *realista* y otra para las ficciones *fantásticas*” (1997c: 80). Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad o heterocósmica, membrete que da título a la teoría definitivamente elaborada por Doležel, el mundo real no queda totalmente excluido de estos mundos posibles, sino que “participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico” (1997c: 82-83). De ahí que ese mundo actualizado se convierta en una forma de entender los mundos

ficcionales, lo que supone la última de las características, el que “los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real”.

Hasta aquí hablábamos de ficciones en general, sin especificar las características concretas de los mundos posibles literarios, que Doležel caracteriza desde una semántica particular. Si aceptamos que toda la literatura es mentira y que tanto los entes de ficción como los espacios que con ellos se implican pertenecen a una realidad textual (por muy pretendidamente realistas que traten de ser), no nos queda sino afirmar que todo texto literario²⁰ constituye un mundo posible como los descritos anteriormente, pero matizado por otras tres notas que resultan muy interesantes: la primera apunta que “los mundos literarios de la literatura son incompletos”, característica que, lejos de constituir una “tara” de estos espacios literarios, supone una “deficiencia lógica a la vez que es un factor importante de su eficacia estética, puesto que los dominios *vacíos* son constituyentes de la estructura del mundo ficcional, ni más ni menos que los dominios *llenos*” (1997c: 85). Esta dialéctica entre lo “lleno” y lo “vacío” se completa con la dilogía de los diferentes papeles actanciales presentes en el relato, en torno a cada cual orbita un mundo diferente que no tiene por qué obedecer a una homogeneidad macroestructural, ya que “muchos mundos de la literatura no son semánticamente homogéneos”, algo que el autor explica como un valor de esa narrativa que trata de dar cabida a lo otro, instaurando una “polifonía”, en un

²⁰ Nos referimos aquí al texto literario por ser este el objeto de nuestro estudio, pero la teoría contemporánea sostiene un apasionante debate acerca del estatus de verdad de los textos históricos y periodísticos. Al tratarse de realidades textuales, filtradas por la escritura, los defensores del *constructivismo* más radical tratan de desdibujar las fronteras entre textos descriptivos (entre los que estarían, para los críticos más moderados, los históricos, periodísticos, etc.) y los constructivos. Estos últimos tendrían la capacidad de diseñar un mundo según unas normas propias, alejadas de toda mimesis normativa.

sentido mucho más abarcador que el bajtiniano, que impone como norma que “en narrativa, un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc.” (1997c: 87).

Los actos de habla performativos y la autenticación

Esta polifonía que instaaura en el texto miradas tan divergentes, no puede sino ser un “constructo” ficcional que nos devuelve a la característica primera de los mundos posibles como “conjuntos de posibles no realizados”, no actualizados en el otro lado del espectáculo. Por eso, para Doležel, los mundos ficcionales no son fruto de la lógica del *como si*, que necesita enfrentarse a la lógica de los espejos para *describir* su reflejo, sino que “son constructos de actividad textual”, última característica que sirve para cerrar la descripción de estos mundos ficcionales de la literatura. Para justificar esta última caracterización, el crítico recurre a la teoría de los actos de habla de Austin, que distingue entre actos de habla asertivos o constatativos, cuyo objeto de estudio es el mundo, de los performativos o realizativos, que transforman el estado de cosas del mundo. Según Doležel, “la génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional)”. Y añade:

La particular fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autenticación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado (Doležel: 1997c: 90).

Esta interesante teoría de la autenticación es la que sirve para establecer diferentes jerarquías entre los géneros literarios. Y aunque el objetivo de Doležel es acabar con el patrón mimético, como venimos insistiendo, lo cierto es que sólo le funciona con los géneros narrativos, donde los asertos de la figura pragmática del narrador se revisten de la fuerza performativa necesaria capaz de dotar a ese mundo narrado de una autenticidad propia, sin interferencias del mundo real. Todo artificio narrativo que ponga en solfa la autenticidad del narrador, hace tambalear la identidad propia y autónoma del mundo ficcional. Y esto ocurre en dos casos taxonomizados por Doležel: la literatura *skaz*, donde *el acto autenticador es tratado con ironía* y la narrativa auto-reveladora, metafictional, que muestra sus mecanismos de producción. La existencia ficcional de los mundos forjados por estos dos casos de literatura es cuestionada al dinamitar las convenciones literarias que destruyen el pacto de ficción, puesto que “lo que existe en un mundo narrativo está determinado por la función de autenticación. Los motivos auténticos y sólo ellos representan hechos narrativos, elementos constituyentes de los mundos narrativos” (Doležel: 1997b: 103). La no autenticación transgrede la última de las reglas de los mundos posibles literarios, puesto que

La autenticación es una fuerza elocutiva especial, análoga a la fuerza de los actos de habla performativos descritos por Austin. La analogía está basada en el hecho de que la fuerza ilocutiva performativa la llevan sólo los actos de habla emitidos por los hablantes que tienen la autoridad necesaria; en otras palabras, la autoridad performativa es una condición necesaria de adecuación del acto de habla performativo (...) En el ámbito de los actos de habla narrativos, el “hablante” debidamente autorizado para autenticar los motivos es el narrador anónimo en 3ª persona (Doležel: 1997b:102).

La voz enunciativa es otro de los criterios que escoge Doležel para instaurar grados de autenticación, que afectarán al grado de incompleción de los mundos ficcionales. Doležel cita a Pavel a la hora de matizar esta idea. Para Pavel esta incompleción ofrece diferentes posibilidades para ser maximizada o minimizada según los autores y las épocas literarias, pero también, añadimos, según los géneros literarios que establecen diferentes *relaciones de accesibilidad* a los mundos posibles (Ryan: 1997). En este sentido, narrativa y lírica se enfrentarían, por el diferente grado de incompleción de los mundos que proponen. Maximizada esta característica en el mundo de la lírica, su brevedad nos obliga a reconstruir una realidad mucho más fragmentada a partir de las huellas que dejan sus diferentes hilvanes. En el otro extremo, la narrativa más pretendidamente realista minimiza estos huecos para tratar de mostrarse como un hilo sin rupturas aparentes. Enfrentadas así ambas lógicas, la narrativa lírica será escenario del debate entre un intento de llenar huecos y un apasionado apego a los cristales rotos.

Campos y marcos de referencia

Paralela a la teoría de los mundos posibles, Harshaw establece una nueva terminología para hacer frente a la problemática de la ficción proponiendo un *modelo de referencia de “doble planta”* (1997: 156) que establece dos campos distintos de referencia, constituidos a su vez por diferentes marcos referenciales que los integran. Por un lado, tenemos el Campo de Referencia Interno (CRI), que se corresponde al mundo ficcional de la literatura, remodelación a su vez del Campo de Referencia Externo (CRE) que constituye el mundo real. Este doble sistema de referencialidad, en principio, es tan válido para el discurso narrativo como para el lírico y sin embargo, como sucedía con el concepto de los mundos posibles, es difícilmente

aplicable a ciertos discursos poéticos. En definitiva, estamos ante formas diferentes de acceder a esos mundos posibles no actualizados desde el mundo actualizado, tal y como planteaban Doležel y Ryan, lo que supone un juego peculiar, puesto que

Nos apasiona la literatura porque (...) no terminamos de saber qué distancia o qué cercanía nos separa de ese país del poema, y porque tememos que la catástrofe ficcional de una novela deje de ser ficción cualquier mañana. En ese juego serio de yos múltiples que se expresan, de ficciones y realidades entremezcladas, de lenguajes coloquiales y artísticos, de receptores muy concretos o ficticios y receptores deliciosa o peligrosamente indeterminados consiste la literatura. Pocos actos de habla son tan turbadoramente reales (Ávila: 2005: 1530-31).

Independientemente de la distancia que nos separe de esos mundos ficcionales, tenemos que aceptar su verdad en un juego ficticio que nos propone un peculiar acto de habla, por mucho que infrinja las normas de los asertos cotidianos. Esto nos propone, por tanto, dos formas de interpretar la poesía como verdad: una que pasa por entender la enunciación lírica como diferente de la narración, una enunciación en la que el enunciador tiene voz propia; o, aun aceptando que la poesía participa de la ficción, entenderla como una forma de desvelamiento. Si aceptamos la primera, lírica y narración permanecerían separados en cuanto a imaginarios teóricos, mientras que la segunda vendría a reagrupar ambas formas de abordar el hecho literario.

A modo de síntesis: ficción y enunciación líricas

Volviendo a la defensa de Núñez Ramos de la lírica como ficción, frente al grado mínimo de autenticación que le suponía Doležel, recordaremos con Luján Atienza (2005) las principales

posiciones sustentadas por la crítica en torno a las teorías de ficción del hablante lírico. Antes de abordar las teorías de la lírica como ficción, explica las circunstancias teóricas que las hicieron posible:

La revolución que se llevó a cabo en la lectura y acercamiento a la obra poética con el simbolismo y las vanguardias supone una reacción a una situación anterior insostenible en que el texto era considerado como un documento privilegiado que daba acceso al alma del poeta. Si la creación fue la primera en dar cuenta de tales excesos, la crítica, a su zaga, ha sido la que ha insistido más y más tenazmente en ello, y lo sigue haciendo. El formalismo ruso con su estudio de la función autónoma del lenguaje en su uso literario, el estructuralismo con su rechazo a considerar comunicativa la obra literaria, y sobre todo, el New Criticism, que usó casi como propaganda política sus falacias (afectiva e intencional), fueron los movimientos intelectuales que hicieron dogma común, entre la crítica literaria, la idea de la ficcionalidad de la enunciación lírica. Así, pues, a mediados de siglo el terreno estaba abonado para que se trasladaran a la lírica las teorías de la ficcionalidad que venían aplicándose con éxito a la narrativa. Además, las investigaciones fenomenológicas de la literatura daban un apoyo epistemológico a tal aplicación. El resultado fue la obligación de entender el discurso lírico como imitación de un discurso, o cita de un discurso que emite un hablante imaginario, al modo del narrador de la novela (Luján Atienza: 2005: 23).

Precisaremos que, si bien Luján Atienza tilda de “insostenibles” las teorías que no consideraban ficcionales las enunciaciones líricas, no podemos obviar que las poéticas elaboradas por los propios poetas han colaborado a forjar ese mito autobiográfico del poeta. Luján Atienza desarrolla la problemática de la ficcionalidad de la lírica abordando, en un primer momento, las teorías que entienden el conjunto de la literatura como ficción, sin tener en cuenta las particularidades discursivas de cada género. Ejemplifica con dos modalidades discursivas opuestas: el chiste y el sermón. Mientras que hoy nadie incluiría en una historia de la literatura al primero, y sí a

algunos de los segundos, junto a ciertos ensayos, que tampoco son ficción, pero no por ello dejan de ser literarios. Como valedor de esta teoría de la ficcionalidad de la lírica cita a Martínez Bonatti, que junto a Graciela Reyes, propone la teoría de la “cita”, que “presenta toda obra literaria como *cita* de un discurso cuyo original no existe, o dicho de otra manera: de un discurso emitido por un hablante puramente imaginario” (2005: 28). Luján Atienza desmonta esta teoría alegando los siguientes argumentos: en primer lugar, la cita debe poder ser reconocida como tal para que funcione, porque de no ser así, cualquier discurso acabaría siendo planteado como cita de un hablante imaginario y por tanto, sería imposible distinguir entre un uso serio y otro lúdico del lenguaje. Para apoyar la idea original de Martínez Bonatti, Graciela Reyes recurre a los mecanismos irónicos que vendrían a actuar de una forma muy similar a los usos lúdico-literarios del lenguaje, potenciando la distancia entre el enunciador y su enunciado. Pero entonces, y aquí viene el contra-argumento de Luján Atienza, ¿cómo analizar la ironía dentro de los discursos literarios? Según la teoría de la cita planteada por estos autores, la literatura perdería su poder comunicativo para Luján Atienza, ya que alejaría la literatura de la conciencia del enunciador convirtiéndola en puro lenguaje, en un signo que contiene otro signo, algo que compartirán las teorías formalistas y estructuralistas. La teoría de la “cita” no es más, según el crítico, que “un refinamiento sobre las teorías que parangonan el discurso lírico con el de un personaje escénico, pero desligado de un contexto dramático” (2005: 37). En este sentido, habría que hablar de los “usos parásitos” del lenguaje que propone Austin para la literatura, idea secundada y desarrollada por varios teóricos, entre los que destacan Barbara Herrnstein Smith, Samuel R. Levin y Richard Ohmann. Según estos autores, la fuerza ilocutiva de los enunciados literarios, “no tienen ninguna efectividad en la realidad”. Para Luján Atienza, la idea de postular la creación de

mundos paralelos para los discursos líricos reside en que hay muchos ejemplos de poemas que lo desmienten, ya que, como reconoce el propio Levin, son perfectamente comprensibles sin la necesidad de una trasposición de mundo. El autor muestra su desacuerdo absoluto con estas teorías, alegando que

las principales carencias que se pueden atribuir a la teoría de la ficcionalidad del hablante lírico son: el intento de hacer que todos los géneros literarios respondan a un mismo principio sin tener en cuenta sus particularidades, y la insuficiencia del concepto de “imitación” como “imitación del discurso” (Luján Atienza. 2005: 24).

La discusión no está cerrada, aunque Luján Atienza, partiendo de un modelo básico de comunicación por el que un emisor envía un mensaje a un receptor “con una determinada intención comunicativa (para producir determinados efectos), en una circunstancia concreta, a través de la activación de contextos mentales que deben llevar a la correcta interpretación de su intención” (2005: 331) defiende la comunicación lírica como acto de habla efectivo, ilocutivo:

Lo que conocemos como género lírico se caracteriza, como actualización de este modelo teórico [el comunicativo que acabamos de presentar], por utilizar el medio escrito con la consiguiente falta de co-presencia de emisor y receptor y por la apertura (también derivada, aunque no necesariamente, de su naturaleza de escritura) del enunciado a un público general. De esta manera, cada poema lleva a cabo una actividad comunicativa concreta que constituye la expresión pública y literaria de actividades que tienen lugar también fuera de la literatura: elogio, acción de gracias, declaración de amor, insulto, amenaza, expresión de la intimidad, etc.... Las características comunicativas propias de la lírica hacen que esas actividades cobren una dimensión literaria que las convierte en cierta manera en una actividad *sui generis* del mismo tipo (Luján Atienza: 2005: 332).

Esta propuesta teórica, junto con las de Hamburger o Cohn, desde otras perspectivas, parten de la premisa antimimética en respuesta a una corriente teórica que trataba de resucitar el interés por esa mimesis que hace de la literatura una representación concreta de la realidad que se dibuja al otro lado del espejo.

Abordar el problema del hibridismo de las narrativas líricas desde esta perspectiva, supondría asumir un choque entre dos modos diferentes de abordar la modelización de un discurso, que pasaría en el caso de la narrativa por la configuración de un mundo ficcional propio con su campo de referencia interno, frente a la participación de una comunicación pública y literaria, pero sin trasposiciones a mundos ficcionales, propia de la lírica. El conflicto narrativo se plantearía a la hora de autentificar esos mundos ficcionales, dado que ese privilegio le está reservado a la figura del narrador, lo que nos reenvía al otro gran argumento que separaba ambas modalidades discursivas: la enunciación. Este debate, si recordamos las páginas de Raimond (1966), se plantea ya desde el principio de la denominada crisis de la novela decimonónica con la intrusión del componente autobiográfico. En ese momento, Proust se erige como una de los representantes de la nueva sensibilidad novelesca, con una apuesta narrativa que cuestionaba el principio de autentificación del narrador clásico, e identificando ese “lirismo” infiltrado en la narrativa con la enunciación en primera persona. Como tendremos ocasión de analizar con las obras de Umbral y de Germain escogidas, a pesar de los nuevos rumbos narrativos, las derivas de los relatos poéticos o líricos en la literatura contemporánea han seguido las dos grandes líneas que apuntaba Raimond: una refugiándose en el componente autobiográfico, si bien el propio concepto de autobiografía ha sido objeto de una importante reflexión crítica (especialmente tras la aparición del denominado por Doubrovsky término de “autoficción”);

la otra buscando en lo extraño ese orden oculto de las cosas, que se prestaba a introducir un discurso metafórico menos evidente. En ambos casos, el trabajo del lenguaje está en el centro de las propuestas, pero el resultado semántico y pragmático es bien distinto.

1.3.2. Nivel de destino (to whom?)

Schaeffer justifica este parámetro con etiquetas généricas como “novela epistolar” o “novela-diario”, que ponen de manifiesto una *mimesis formal* en palabras de Glowinski, estableciendo distintos criterios de clasificación genérica como el destino reflexivo frente al transitivo de otros textos, o un destinatario real opuesto a otro ficticio.

Lírica y coro

Pero en el caso de la lírica, también el destinatario al que va dirigido el mensaje ha sido un criterio que ha causado división entre la crítica. Una lectura tradicional de los géneros líricos, estrechamente vinculada a esa teoría orgánica de la lírica de la que hablaba Beltrán Almería, acercaba la lírica a la confesión, es decir, a una autoexpresión reflexiva del yo. Frente a estas lecturas ingenuas, entre las que Beltrán Almería (2002) destaca las de Hegel, Hamburger o Ingarden, aparecen propuestas como las de Bajtín, que ven en la lírica una escisión entre el autor y el personaje, aunque esta ruptura se manifieste en forma de “soledad sonora” gracias a la presencia del coro:

El poema sólo puede ser oído/leído desde el punto de vista del coro, del auditorio privado e ideal del poeta. Quizá la fórmula más idónea para esa relación es la paradoja de la *soledad sonora*. El héroe lírico aparece en soledad –la misma que la de su autor- pero en una

soledad cálida (no soledad, dice Bajtín) por la valoración del autor muy próximo a él. A su vez el poeta se siente valorado por su coro, por su audiencia. Se siente solo y comprendido, autorizado por esas voces corales que son la fuente de la suya (Beltrán Almería: 2002: 139).

Sin embargo, el carácter diacrónico del estudio de Beltrán Almería encuentra fallas a este sistema de ecos que posibilita el coro, devolviendo una imagen complaciente del héroe lírico que se desvanece, en buena parte, en las producciones modernas:

La más nítida manifestación del carácter coral de la creación lírica se da precisamente en la crisis de la lírica moderna. Como Bajtín señaló, la desintegración del canon lírico que se da en la Modernidad es consecuencia del debilitamiento de la autoridad del coro, por la disminución de la confianza en él. Consecuencias de esa disminución de la confianza en el coro son la vergüenza por la sinceridad patética, la excentricidad, la ironía o el cinismo líricos, esto es, las máscaras con que se encubre la ausencia de confianza. Y no sólo el autor lírico sufre en la desconfianza. Su héroe lírico deja de coincidir con el autor, pierde la identificación consigo mismo –con lo que ofrece un espacio para la confesión-, empieza a ver su desnudez, a sentir vergüenza y el paraíso lírico se desvanece.

Este proceso de desintegración del carácter coral de la lírica va acompañado de un proceso de *novelización* -en el sentido más inmediato- del poema. El poema moderno adquiere un perfil fabulístico, su personaje toma contornos más nítidos, una cierta dimensión espacio-temporal toma cuerpo (Beltrán Almería: 2002: 141).

A la luz de este análisis, los destinatarios potencialmente diferentes de la lírica y de la narrativa, serían, en el plano ideal (teórico), condicionantes esenciales de sus escrituras, ya que cuando el coro desaparece de la concepción lírica, sus formas van transmutando hacia otras narrativas. Y el lenguaje poético, propio del instantaneísmo al que aspiran las creaciones líricas más puras, ausente de

demarcaciones espacio-temporales, también sufre transformaciones en función de la presencia o ausencia de ese destinatario coral que aproxima la escritura poética a la autoexpresión, dado que el coro es un eco, un público ideal que reconforta. Sin embargo, cuando el coro se desvanece, la palabra poética choca con la palabra ajena y aproxima su lógica a la de la estética realista, propia de las escrituras narrativas. En ellas, el coro no existe y la palabra deja de ser poética (rítmica) para llenarse con las voces de los otros y estratificándose, por tanto.

El envés de la enunciación

Por su parte, Jöelle de Sermet (1996) revisa este criterio en un interesante artículo titulado “L’adresse lyrique”. Para la autora, sin embargo, el destinatario a quien va dirigido el mensaje lírico no será sino una estrategia para desenmascarar a la persona que habla en el texto, el envés de la enunciación; con lo cual este parámetro se confundiría con el primero que, como hemos visto (y seguiremos viendo en el capítulo dedicado a Umbral y a las denominadas “escrituras del yo”), ocupa un lugar prominente en este imaginario teórico que estamos dibujando.

A pesar de este aparente desdén, la autora reflexiona acerca de aspectos muy interesantes que merece la pena destacar. El punto de partida habrá que buscarlo, una vez más, en Hamburger y en su polémica *Lógica de la literatura*, donde proclama una “*identitié logique entre le sujet d’énonciation lyrique et le poète*”, a pesar de advertir que el contenido del enunciado no tiene por qué corresponderse con algo real. Pues bien, De Sermet va a empezar por diferenciar claramente autobiografismo y lirismo, realidades que se diferencian por la relación distinta que entablan con el tiempo y con la memoria. Así lo explica la autora:

L'autobiographie investit sur le mode du récit rétrospectif la mémoire d'un narrateur-auteur afin de conférer à la vie remémorée un sens plein à partir d'un point de vue qui serait celui d'une mort anticipée. Le lyrisme, à l'inverse, construit une mémoire du sujet à un point précis où convergent, à l'intérieur du présent, les linéaments d'une mémoire formelle: mémoire sédimentée en tradition et dont les composantes collectives ont été intériorisées pour donner naissance à la figure singulière du poète, par référence à la norme antérieure du Poète-archétype (Sermet: 1996: 82).

A partir de la obra de Apollinaire, elabora una casuística con tres hipótesis posibles: (1) el poema es un monólogo que no tiene otro receptor más que el propio emisor, (2) el poema tiene un destinatario concreto, bien explícito en el título, bien tematizado en el poema; (3) interpela al lector, tomado como receptor (“allocutaire”) para invitarle a integrarse lo que Sermet llama una “enunciación abierta”.

Según la autora, la posibilidad de entender el lirismo como monólogo (un “monólogo autobiográfico caracterizado por su expresividad”), tomando como base la teoría de Dorrit Cohn, no se sostiene porque se basa en un criterio formal, insuficiente, que no tiene en cuenta que el poema puede tener una base autobiográfica, pero también fingida.

La segunda opción, frecuente en la poesía amorosa, enfrenta al lector a una situación comprometida, ya que sería una especie de convidado de piedra en una conversación “privada”. Sin embargo, el “tú” se convierte en un destinatario en segundo grado.

La tercera opción, por integradora, parece la más conveniente. Partiendo de las teorías de Frye y de Bajtín (a las que también había recurrido Beltrán Almería), Sermet recuerda la importancia del coro en el origen del género y la intuición de Frye de que, a pesar de la evolución, el lirismo se sigue caracterizando por la exterioridad, la alteridad de la que está impregnada esa voz dirigida a un afuera. Y lo ejemplifica con la supuesta “desindividualización” que suponen los

Caligramas de Apollinaire, donde el yo se transforma en un “nosotros”. Esa huella del coro hace que ese “yo” omnipresente ofrezca una doble regla enunciativa por la que se rige el lirismo, generando un simulacro que “fonde l’intersubjectivité du lyrisme et en garantit les effets d’homophonie”. Esta enunciación “a pour particularité essentielle d’ouvrir le champ d’une chaîne de ré-énonciations” (1996: 95).

Así, frente a la oposición bajtiniana de monologismo vs. dialogismo que oponía lírica y narrativa, Sermet, en la línea de Combe, plantea una enunciación conflictiva del lirismo, donde el lector al mismo tiempo que destinatario último del texto, es también co-destinatario, a la vez que es sujeto del enunciado y de la enunciación. La conclusión final toma, por tanto, la enunciación como fenómeno global:

L’énonciation lyrique joue ainsi de l’ubiquité et des courts-circuits temporels: elle rend possible la permutation simultanée de la totalité des rôles discursifs. Celui qui parle et celui à qui l’on parle, “je” et “tu”, ne sont jamais exactement ceux que l’on serait tenté d’identifier d’emblée, parce qu’ils sont les figures –tremblées, tremblantes- du mouvement qui les pousse l’un vers l’autre (Sermet: 1996: 97).

Así quedarían reducidas las distancias entre emisor y receptor del mensaje, aunque desde una lógica distinta a la monológica.

1.3.3. Nivel de función (whit what effect?)

Siguiendo a Searle y su clasificación de los diferentes actos ilocutivos, Schaeffer ejemplifica con géneros los distintos tipos de actos de habla que Searle clasifica: asertivos (relato, informe, testimonio), directivos (plegaria, nana), promisivos (juramento),

expresivos (lamento, poema de amor, oda, panegírico) y declarativos (fórmulas de cortesía o de mala suerte). Lo propio, sin embargo, de las prácticas discursivas lúdicas como las literarias, es la desrealización de los actos ilocutivos correspondientes. Así, las narraciones ficcionales serían desrealizaciones de actos asertivos, mientras que la mayoría de obras categorizadas como líricas estarían consideradas como desrealizaciones de actos de habla expresivos.

Este aspecto puede servirnos como parámetro de oposición de lo lírico y lo narrativo, pero sólo relativamente, en el plano de lo teórico-ideal (que es al que pertenece ese imaginario que estamos tratando de trazar), porque aunque podamos afirmar que, en términos generales, los textos narrativos tienden a cumplir una función asertiva (desrealizada o no en los textos de ficción) y los líricos una función expresiva, el análisis individual de cada texto en concreto determinaría su función. Como afirmaba antes el propio Schaeffer, el “vasto continente” de la lírica desborda la función expresiva del lenguaje.

En cualquier caso, este debate de la función de “efecto” estaría vinculado al de la enunciación. La desrealización es propia, como decíamos, de los discursos lúdicos, pero la teoría orgánica de la lírica no contempla los géneros líricos como discursos lúdicos, sino como un acto de enunciación real y por tanto, efectivamente realizado. Claro que propuestas como la de Combe (1989) y la retórica dual que, según él, se implanta con la Modernidad, se desmarcan de esta tendencia. Para Combe, como ya apuntamos en el estado de la cuestión, la poesía (entendida como poesía lírica) es un acto de habla asertivo emotivo o expresivo; y por tanto, se distingue del relato como acto de habla por responder este último a actos asertivos referenciales cuyo principal cometido es contar o describir.

* * *

En el plano textual, el que afecta al texto como unidad cerrada e independiente de su pragmática de uso, Schaeffer distingue dos niveles que considera desde una doble perspectiva, tanto macrodiscursiva, en un sentido lato, como microdiscursiva, en un plano que afecta a la estructura misma del texto. Analizaremos ambas perspectivas en lo referente tanto al plano semántico como al sintáctico.

1.3.4. Nivel semántico (what?)

Tres criterios son los que destaca Schaeffer en este nivel: un primero más general referido a criterios temáticos amplios, un segundo dedicado al polémico concepto del *modo*, y un tercer criterio muy interesante, aunque menos evidente a la hora de clasificar géneros y referido al estatus literal o figurado de la propia estructura semántica de la obra. Este último criterio serviría para diferenciar géneros vinculados a la literatura de contenido moral, como fábulas o parábolas, que contienen en sí mismas la interpretación “adecuada”, enfrentándose a otro tipo de textos que dejan esa interpretación en manos del lector (independientemente de que sus propuestas sean más o menos cerradas). Este último criterio de poco nos sirve para establecer diferencias generales en torno a la lírica y a la narrativa, pero sí nos serán de gran utilidad los otros dos.

En cuando al modo, la apropiación teórica del enunciado se ha llevado a cabo por diferentes vías, como recuerda el propio Schaeffer. Mientras que Genette en *Introducción al architexto* considera los diferentes modos como modalidades enunciativas, autores como Scholes, Frye o Fowler, se refieren al modo como a un tipo ideal de orden semántico elaborado a partir de abstracciones de géneros

complejos. Así, ejemplifica Schaeffer con lo trágico, que vendría a ser una abstracción compleja de los rasgos genéricos de la tragedia, reteniendo tan solo las características semánticas de la misma.

Pues bien, esta segunda acepción de modo sí que ha servido de pauta de distinción de lo lírico-poético frente a lo narrativo, fundamentalmente desde los acercamientos fenomenológicos. Lo narrativo, por su parte, no ha sido codificado tanto por abstracción de criterios semánticos como macroestructurales (ya que resultaría irónico atribuirle a lo narrativo una caracterización temática teniendo en cuenta la heterogeneidad que se desprende de los géneros clasificados bajo su auspicio: novela de caballerías, novela de tesis, cuento fantástico, novela erótica, relato poético, etc.). Sin embargo, este intento de delimitación de un “modo” poético sí que se ha llevado a cabo en diferentes ocasiones. A continuación, proponemos como ejemplo dos de ellas: la primera, el acercamiento fenomenológico; la segunda, aun más contemporánea, la propuesta particular de Martine Broda.

Lo poético como modo desde la fenomenología

Marie-Clotilde Roose (1996) sintetiza en su artículo « Le sens du poétique. Approche phénoménologique » las posturas de dos autores que han aplicado los postulados fenomenológicos al ámbito literario: Mikel Dufrenne (en *Phénoménologie de l'expérience esthétique* y *Le poétique*) y Gaston Bachelard (*Poétique de l'espace*, etc.).

Lo poético según la consideración de estos dos autores, excede las pautas semánticas para convertirse en un proceso de recepción estética concreta que afecta a los diferentes actantes implicados en ella. Y excede, por tanto, la propia noción de “modo” que nos proponemos abordar desde ella, pero se aproxima en los aspectos relativos a la concepción de “lo poético” como abstracción compleja

que excede el ámbito de la comunicación pragmática aproximándose a la semántica del texto entendida como aspecto macroestructural. De hecho, la aproximación a lo poético-fenomenológico exige la adopción por parte del lector de una actitud estética condicionada por el sentimiento: para recibir el poema, el sujeto debe estar dotado de unos *a priori*s afectivos y existenciales. En esta misma línea recuerda la autora la apuesta de Bachelard por “la escuela de la ingenuidad”, que clamaría por despojarse de prejuicios e hipótesis previas a la lectura de un texto. Lejos de estos prejuicios, la lectura de un poema apelará a lo vivido, a nuestro particular “modo de ser poético” para la consiguiente reflexión. Así, el proceso de recepción poética comienza con el sentimiento, que permite un primer acercamiento al poema que, sin embargo, alcanzará su significado pleno en la percepción estética y reflexiva.

El sentimiento posibilita la apertura del sujeto al objeto (que contiene un sentido propio) pero será la reflexión la que revele la estructura y el sentido del objeto y, lejos de llevarnos a una conceptualización abstracta, parte de la materialidad del texto, donde está contenido el sentido mismo. La reflexión, por tanto, está posibilitada por la apertura del sentimiento y consiste en un movimiento incesante entre lo vivido por el sujeto y la materialidad del texto. La reflexión exige la comunión y la participación del sujeto en esa parte “existencial” de la obra, que expresa su forma de ser-en-el-mundo en forma de autonomía, de existencia propia. A su vez, el sentimiento asociado a la reflexión permite descubrir el carácter otro, extranjero, del texto, permitiendo una comprensión “vívida” del texto, frente a una comprensión puramente racional, porque solo este tipo de comprensión respeta el misterio de la obra, su carácter inefable. Esta inefabilidad del lenguaje poético será otro de los aspectos presentes en el imaginario teórico de lo poético-lírico.

Esta dimensión poética de lo real se expresa a través del

lenguaje. La “materia” poética, el lenguaje, atraviesa el espacio del cuerpo (del poeta) para comunicar su sentido, por lo que habrá que determinar cómo es esta materia comunicante y en qué diferentes niveles se manifiesta. Roose distingue cinco niveles: (1) las palabras y su significado; (2) la imagen poética; (3) el léxico y la gramática poéticas; (4) la musicalidad y (5) la relación entre forma y contenido.

Antes de hacer una aproximación fenomenológica al nivel de la palabra, parte de dos premisas que toma de Jakobson. La primera es que el lenguaje es el único sistema de signos compuesto por elementos que al mismo tiempo tienen un significante pleno y están vacíos de significado, como es el caso de los fonemas, cuyo único valor es el de la alteridad, ya que es la diferencia y la oposición entre fonemas lo que permite crear significación. La segunda premisa es la relación necesaria entre sentido, significante y significado (frente a la arbitrariedad del signo propuesta por Saussure) pero dentro de un sistema de lengua concreto. Por tanto, hay una intencionalidad en el lenguaje, un sentido que atraviesa el sistema de signos. La función poética vendría a demostrar que la poeticidad se manifiesta en tanto en cuanto las palabras son sentidas como tales y no como simples sustitutas del objeto nombrado ni como expresión de sentimientos.

La fenomenología, por su parte, entiende la palabra como unidad significante e indivisible, reproduciendo por tanto las pautas de Jakobson. Dufrenne atribuye tres funciones a las palabras: información, significación y expresión. La palabra informa porque solo una forma apropiada de mensaje puede transmitir el sentido que queremos transmitir. La palabra significa cuando la función simbólica del lenguaje manifiesta su poder de crear y descifrar signos. Pero el sentido no equivale solo a la parte conceptual del lenguaje, ya que el concepto tiende a negar la realidad de la palabra como tal. Las palabras expresan un sentido conceptual solo si han expresado su sentido antes de significarlo, poniendo de manifiesto la materialidad

de la palabra.

De todo esto se deduce que para la fenomenología, comprender la palabra poética supone abrirse a su significado simbólico, en lugar de quedarse con una significación conceptual determinada. Esto supone participar en el proceso de donación de sentido por parte del sentimiento; sentimiento que capta la expresión entendida como unidad en la percepción estética, que pasa obligatoriamente por el cuerpo del poeta. El lenguaje poético es, por tanto, un gesto expresivo que, rompiendo el silencio, lleva su sentido a la percepción del sujeto. Por tanto, lo poético es un gesto significativo, semántico, que se va construyendo en un proceso que afecta primero a las palabras, y luego a las imágenes, que se van configurando a partir de las primeras.

La imagen poética funciona como una metáfora cuyo sentido es percibido por el sentimiento a través de la corporeidad de la imagen, que participa a un tiempo de la subjetividad del poeta y de la objetividad que la retiene en el mundo concreto. Al unirse palabra e imagen, se posibilita una primera unión entre sentimiento y sentido, entre la percepción sensible y la conceptual. La función de la imagen es la de desvelar a través de lo sensible un sentido que permanece en el “entre-dos”. Así, para la percepción de la misma, el sujeto necesita de su saber corporal y mental para que la imagen apele a su imaginación y su percepción del mundo quede enriquecida por significados nuevos.

La multiplicidad de significados de las imágenes poéticas se ve restringida, sin embargo, por el contexto en el que aparece. Volviendo a la idea de la intencionalidad del lenguaje, también hay una intencionalidad debida a la sintaxis poética condicionada por las reglas de la armonía y del gusto del poeta. Si el léxico aporta la materia de lo poético, la sintaxis la organiza de modo que la forma del poema obedezca a esa “necesidad interior” que precede a la escritura, que la habita y que responde al sentimiento del sujeto.

Una síntesis interesante de todos estos aspectos que configuran lo poético desde un análisis fenomenológico, la recoge la propia Roose con estas palabras:

Le poétique apparaît donc comme une **catégorie esthétique qui humanise le réel**, puisqu'elle fait appel à la profondeur du sentiment humain, dans la réalité existentielle de son être-au-monde. Son sens porte bien sur le réel, s'ancre en lui, en raison même de son rapport avec la réalité du sujet; il est le sens qui permet transformer l'opacité du réel en *monde* « qui est sa plus haute signification ». Le poétique ne permet pas une « connaissance objective » du réel, mais offre une lecture signifiante de l'expression du réel. C'est en quoi la subjectivité est éminemment requise, car elle saisit la dimension humaine, habitable, de ce monde qui conduit au réel par l'affectif, en le précédant pour l'éclairer. Ainsi le monde du poème se porte en avant du réel, y gagne sa réalité en l'informant, tandis que le réel « se poétise » et s'humanise (Roose : 1996 : 663-664).

Así, lo poético se presenta como forma de desvelamiento, de conexión con lo real y verdadero. La idea de autenticidad, aunque sea en forma de subjetividad, sigue vinculada a esa fórmula romántica que entendía la poesía como la expresión de la Verdad.

En definitiva, el proceso poético que describe la fenomenología surge del sujeto y vuelve a él de la siguiente manera: la imaginación provoca la emergencia de imágenes, que en el poema aparecen traducidas en palabras poéticas. Esas imágenes provienen de lo real puesto que se originan en la percepción corporal del mundo concreto. La imaginación, por tanto, se anticipa a lo real a pesar de que parezca negarlo; acentúa la necesidad de humanizar la realidad y actúa como intermediaria entre lo real, concreto, opaco y la realidad del sujeto que clama por un mundo habitable. Como consecuencia, la imaginación y las imágenes poéticas, como realizaciones concretas de la misma, abren un mundo de posibles que ofrecen diferentes opciones al sujeto para dar sentido a lo real; así, la imagen poética es unificadora y crea

un mundo habitable para el sujeto.

Sin embargo, frente a los postulados fenomenológicos, Roose concibe el lenguaje como una ruptura, frente a Dufrenne, para el que el hombre es un intermediario que convierte la Naturaleza en mundo gracias a la palabra primera, poética, producto de esa misma Naturaleza. Si bien la fenomenología concibe la lengua poética como lenguaje primero capaz de satisfacer el deseo del hombre de alcanzar la plenitud del ser, defiende Roose, que el lenguaje sólo expresa deseo en la medida en que manifiesta una apertura, un desvío entre el hombre y ese lenguaje poético que tiende a la plenitud. Sin distancia, no habría deseo; de ahí que el lenguaje se manifieste como la marca de la inadecuación entre hombre y Naturaleza. El propio Merleau-Ponty habla del origen del lenguaje como la ruptura de ese “silencio primordial”. Con el gesto de la palabra, el hombre superpone al mundo dado, el mundo según el hombre, a pesar de que Merleau-Ponty plantea un doble movimiento de ruptura y de continuidad: el hombre rompe su relación con la Naturaleza a través del lenguaje, pero establece una continuidad con esa Naturaleza primera y “salvaje” a través de su dimensión corporal. El lenguaje poético, según Heidegger es el que permite al hombre acceder a lo que le es más propio porque “la palabra es la casa del Ser”. Por eso, el poeta se abre a la percepción entera del mundo a través de la experiencia poética.

La conclusión a la que llega Roose tras su aproximación fenomenológica al sentido de lo poético es que la palabra comunica algo esencial: el deseo del ser. Esta dimensión ontológica del deseo aparece, aunque con matices distintos, en las reflexiones de Martine Broda que presentaremos a continuación, y supone también un intento de explicar lo poético desde una perspectiva muy amplia, pero desde una orientación fundamentalmente semántica: la poesía como expresión del deseo del ser, de lo trascendente, de lo esencial.

En ese sentido podemos entender lo poético como un “modo” en sentido laxo, como la transmisión de significados trascendentes, esenciales, si bien, como hemos visto, esta transmisión se inscribe en un proceso más complejo. La palabra poética desde esta perspectiva se opone a la palabra común, representada (no explícitamente) por el discurso narrativo que no se afana en concentrar significados ni en mostrar la fuerza de la materialidad de las palabras antes de expresar su significado.

El lirismo como expresión amorosa

Martine Broda (1997), por su parte, analiza el concepto de lirismo desde una perspectiva lacaniana, tratando de explicar por qué existe una teoría, no explícita en ninguna de las teorías de los géneros literarios, pero sí patente en las obras de los poetas, por la que la mayoría de las producciones líricas están vinculadas al ámbito de lo amoroso.

Partiendo de la premisa de que lo lírico nada tiene que ver con lo afectado, con lo ingenuo o con la expresión del yo del poeta, hace un recorrido por las poéticas de los géneros literarios quedándose con tres aspectos que le interesan especialmente. El primero se refiere al origen del concepto de lirismo, que se remonta al Romanticismo alemán, al círculo de Iena y no a los orígenes clásicos que algunos tratan de encontrar en los postulados platónicos. A pesar de los intentos del abad Batteaux de ver en la poética platónica una primera aproximación a la tríada genérica, Broda insiste en la traducción incorrecta del concepto de narración pura (*haplé dégésis*), que algunos han identificado erróneamente con el género de la lírica, cuando tan sólo hacía referencia al sujeto de la enunciación, una enunciación en primera persona que, sin embargo, los románticos reinterpretan como la expresión de la subjetividad del poeta. Próxima a esta concepción,

pero desde una óptima diferente, aparecerá otra definición de lirismo, representada fundamentalmente por las voces de Hölderlin y de Nietzsche. Para Hölderlin, la expresión lírica no es exactamente subjetiva, sino que opta por elegir un objeto exterior a él que le permite expresarse de forma análoga. A través de ese objeto, que ejercerá una fuerza simbólica, el poeta puede expresar la esencia de sus sentimientos, filtrados de todo poso autobiográfico. Una concepción que parece compartir Nietzsche al establecer la diferencia entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Los poetas líricos son, como los músicos, artistas dionisiacos, y como tales hablan como sujetos abstractos, sin relación alguna con el hombre empírico-real que está detrás de sus composiciones. El artista dionisiaco, despojado de la subjetividad mediante un proceso de “ebriedad y desasimiento del yo” (Broda: 1997: 25), cada vez que dice “yo” se identifica con una entidad superior, un Otro original. Tanto en Nietzsche como en Hölderlin, el yo es trascendido por un Todo, el mundo, que lo traspasa y engloba, hecho que en las diferentes poéticas se ha caracterizado o vinculado con lo sublime.

Dejando a un lado las teorías románticas y posrománticas vinculadas a esa idea más o menos recurrente del yo y la subjetividad, Broda dirige su mirada hacia las producciones literarias para llevarnos a un tercer punto que resulta de su interés en este recorrido por el concepto de lirismo a través de las diferentes poéticas. Y para ello, recurre a los poetas elegíacos latinos, que desarrollan un concepto de lirismo estrechamente vinculado al componente amoroso. Es decir, que esta vez será una categoría semántica, temática, la que sirva de pauta para distinguir lo lírico de otros modelos genéricos, como ocurría en la época con los poetas épicos. Frente a ellos, el lirismo de Catulo, Propertio o Tibulo se centraba en el amor. Y este será el inicio de una andadura literaria que ha conducido al género lírico a una inmensa producción de obras amorosas, seguidas de las místicas (que

son al fin y al cabo, lo mismo, insiste Broda).

Esto se debe, según Broda, a que el lirismo obedece a las reglas lacanianas del deseo, postulado del que partía para desarrollar su obra: el lirismo no viene dado por la cuestión del yo, sino por el deseo, que enfrenta al sujeto a una pérdida esencial; según Lacan, “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (1997: 31). El lirismo obedecería así a la fórmula de la sublimación postulada por Lacan, por la cual determinados objetos (poéticos en este caso) no sustituyen la Cosa misma, pero sí ocupan su lugar, lo que supone una sublimación de los mismos (como ejemplo, el amor cortés, que representa toda una larga tradición de poesía amorosa animada por el sentimiento de lo imposible). El amor se revela como amor al lenguaje, al nombre, como reza el título de la obra de Broda, *L’amour du nom*, ya que el lenguaje parece lo único tangible y posible de ese amor. La nostalgia es la responsable de acercar el lirismo a la Cosa: los diferentes objetos de amor son mujeres imposibles, muertas o desaparecidas, o nombres falsos, porque todo resulta falso con respecto a esa Cosa siempre perdida.

En este punto, recurre Broda a un estudio de Bernard Baas²¹ en el que compara este movimiento del deseo lacaniano con el del Inconsciente kantiano. En su analogía explica que si la Cosa es algo irrepresentable, fuera de todo lo significado, comparable al Incondicionado absoluto kantiano, haría falta un objeto mediador para que la capacidad de desear (que *a priori* provendría de una falta original) pueda aplicarse a objetos de deseo empíricos. Accesible solamente en la fantasía, es el objeto primero, causa del deseo, lo que convierte en deseables los objetos deseados porque estos recelarían a ese objeto primero deseado. Y así se conformaría el esquema del

²¹ Bernad Baas: *Le désir pur*, Peeters, Louvain, 1992; citado en BRODA [1997 : 37-38]

deseo planteado por Baas. Broda aplica este esquema para postular que es el nombre el que desempeñaría el papel de objeto primero deseado.

Recuperando unas reflexiones de Walter Benjamin a propósito del surrealismo, Broda rescata el concepto de “iluminación profana”, “capable de rendre au sensible toute sa valeur auratique, même en une époque, la nôtre, de perte ou déclin de l’aura, et cette illumination profane, c’est l’amour” (1997 : 11). De ahí que, en muchos textos, continúa Broda, “l’objet aimé est une synecdoque du monde, et le désir une métonymie sans fin” (1997 : 11). El amor, y en concreto el amor que se desprende de lo poético-lírico, nos enfrenta a lo real, una idea que también es planteada por Samoyault (2004) en su apuesta “por un realismo crítico” desde una perspectiva mucho más amplia, que abordaremos a propósito de la escritura de Sylvie Germain.

Aunque podamos criticar la aproximación de Broda por tratar de vincular unas formas genéricas a una temática como la amorosa, su definición encaja con otras etiquetas genéricas como las que Schaeffer incluye entre las que siguen parámetros definitorios fundamentalmente semánticos para definirse. Sin embargo, tanto Broda como las ideas que recoge Roose derivadas de las propuestas fenomenológicas, desbordan el campo de lo semántico, por mucho que partamos de una amplia concepción de lo semántico, como la de Schaeffer, que considera este parámetro a un nivel micro y macroestructural a un tiempo.

1.3.5. Nivel sintáctico: tendencia al polo lírico

Como advertíamos antes, Schaeffer toma junto al nivel semántico, el sintáctico, ambos como parámetros de clasificación genérica que entienden el texto como realización desde una perspectiva amplia, y definirá el nivel sintáctico como el conjunto de elementos formales que codifican el mensaje. En el plano sintáctico, menciona diferentes factores que han servido para establecer taxonomías genéricas: factores gramaticales; factores fonéticos, prosódicos y métricos; rasgos estilísticos y rasgos de organización macrodiscursiva.

En este sentido, debemos recordar la propuesta de Francisco Javier Ávila acerca de los ámbitos y los polos genéricos. Parte de esta propuesta quedó expuesta en las primeras páginas de este capítulo, por lo que tan sólo recordaremos que fijaba tres parámetros entre los que basculaban aquellos textos que situados en el territorio incierto que va del polo lírico al polo narrativo: la extensión, la densidad formal y la concatenación causal-temporal de los hechos. Pues bien, estos parámetros se inscriben dentro de los parámetros que Schaeffer denomina sintácticos en un sentido laxo, ya que se refieren a la conformación formal del texto y tratan de dar cuenta de las especificidades genéricas a partir de ellas. Se trata, en palabras de Javier del Prado, de una “poeticidad instrumental” (1993).

Los límites del lenguaje poético para definir la esencia lírica

En muchas de las teorías que tratan de abordar lo poético-lírico, el lenguaje ocupa una de los principales ejes de reflexión; incluso en aquellas que parecen tratarlo en un plano secundario (Broda, Roose, o incluso Hamburger). Como ya hemos mencionado, las reflexiones se orientan hacia la capacidad para significar desde su materialidad,

replantando bajo diferentes formas la conocida “función poética”.

La famosa teoría del *écart* o desvío es recogida, entre otros, por Antonio Rodríguez (2003) para plantear el lirismo como un desvío de una determinada estructura discursiva. La apelación a Jakobson y a su función poética era obligada, aunque advierte Rodríguez que en el caso de la poesía lírica, Jakobson da tanta importancia a la función poética como a la emotiva. A esto se suma, la distinción bipartita (comentada también por Combe en *Poésie et récit*) establecida por el mismo Jakobson entre el discurso metafórico propio de la poesía y el metonímico propio de la prosa (idea que recogía Tadié para el relato poético). Rodríguez reconoce que a pesar del maniqueísmo deducible (y deducido) de esta oposición, Jakobson se muestra mucho más reacio a los extremos de lo que pueda parecer, reconociendo en un texto dedicado a la prosa poética de Pasternak, que el lirismo de su prosa se manifestaba en la estructura temática, concretizada en el yo lírico y sentimental que articulaba su prosa. Por tanto, la definición de lirismo para Jakobson está estrechamente unida a la articulación retórica (“trópica”) del mismo, así como a la perspectiva subjetiva del mundo, es decir, que se asienta sobre criterios sintácticos fundamentalmente, pero acompañados o reforzados por otros de carácter semántico.

Una alternativa a la explicación jakobsoniana, sin salirse de esa línea, explica Rodríguez, será la teoría de Karheinz Stierle con su propuesta de la transgresión lírica. Lo lírico supone una transgresión de esa “identidad discursiva” que la propia autora define como una suerte de *a priori* discursivo, que se materializará en el texto. El discurso tiene dos características fundamentales: una estabilidad normativa y un estatus institucional, y lo lírico tiende a transgredir esas características, orientándose hacia un no-discurso. Esta transgresión caracteriza el lirismo, que se distingue así por el cuestionamiento de la linearidad del discurso que desemboca en una

compleja convivencia de contextos. El aspecto negativo de esta propuesta reside en la pregunta que se plantea Rodríguez: ante semejante cúmulo de transgresiones, ¿será el lector capaz de reconfigurar en la lectura ese no-discurso lírico? (Rodríguez: 2003: 47-48). La respuesta de la alemana es que dicha reconstrucción es posible gracias a la existencia de un sujeto lírico, que es yo lírico y sujeto de la enunciación. Es decir, como destaca Rodríguez, Stierle parte de consideraciones estructurales, discursivas, que encajarían en lo que hemos denominado con Schaeffer, elementos sintácticos en un sentido macrotextual, para terminar, justificando estos criterios sintácticos por otros (el “sujeto lírico” vinculado al plano de lo emotivo) de carácter semántico y pragmático, como hacía Jakobson a propósito de la prosa de Pasternak.

El “lirismo” como vanguardia

En un sentido menos abarcador, un artículo reciente de Winfried Wehle (2011) da cuenta del “lirismo” en términos sintácticos. El lirismo es entendido por el autor como un *ismo* más propuesto por las vanguardias históricas, en el que destacan tres tendencias fundamentales: el “primitivismo estético”, “el lirismo visual” y el poema auditivo o fonético. El primero, propuesto por Breton, trata de destruir la presunción de que la lengua es un sistema de signos: la tendencia a la negación y la abstracción desvelan dicho sistema como simple material verbal, ausente de formas preestablecidas. Esta tendencia sustituye la idea simbolista del canto por una poética elaborada a partir de prospectos, catálogos, anuncios y periódicos. La segunda gran propuesta será el “lirismo visual” de Apollinaire, que utilizarán también muchos poetas dadaístas y que darán paso a tendencias como la poesía concreta, el “letrismo” o el “espacialismo”. A lo que se une una tercera propuesta, el poema auditivo o fonético,

que toma en cuenta la física fonética de la lengua.

La teoría de la abstracción es la culpable de crear las condiciones propicias para este tipo de propuestas que plantean una suerte de “primitivismo perceptivo”, que remiten el acto poético a la base elemental de la lengua. La expresión poética poco tiene que ver con el significado semántico, sino que el sentido se deduce a través de la percepción sensorial, responsable de encadenar imágenes, dibujos y sonidos. Esta “sinestesia elemental” hace que los efectos de sonido se intensifiquen y densifiquen. Y en este sentido es donde el lirismo encaja en la teoría de la abstracción, que compensa la intencionalidad semántica con la sensualidad del discurso, tratando de acercarse a la idea wagneriana de la “obra total”. Esta obra busca distanciarse, romper el efecto de lo real para entrar en comunicación con nuestra conciencia más profunda, con una suerte de “retórica de lo somático”.

Wehle apunta a modo de conclusión una paradoja que se produce en estas apuestas vanguardistas: si bien tratan de inaugurar una nueva era artística rechazando “dar algo al público”, lo esencial de su arte será, en el fondo, mostrar cómo las semióticas de la vida influyen, bajo el aspecto de la lengua, en las concepciones de la vida. El “hombre nuevo” vanguardista, renace de una identidad propiciada mediante “imágenes quinesísticas”.

En el fondo, la concepción de lo lírico que late en el artículo de Wehle es la de la famosa función poética propuesta por Jakobson, según la cual los elementos del eje paradigmático encuentran una correspondencia perfecta en el eje sintagmático, lo que años más tarde, Lotman matizará destacando la propiedad signifiante del signo lingüístico. Esta idea de que lo que caracteriza a los textos líricos es un uso especial del lenguaje (“poeticidad instrumental”) en aras de esa función poética (“poeticidad final”), no deja de obedecer a criterios sintácticos en el sentido laxo en que los entiende Schaeffer. Y como vemos sigue siendo, en nuestros días, un criterio de clasificación

genérica presente en artículos de investigación.

* * *

Una primera conclusión a la que llega Schaeffer tras repasar los criterios de clasificación genérica seleccionados, es a la “pluralidad y carácter compuesto de los referentes genéricos”. Esta aparente falta de coherencia en las clasificaciones se debe a que todo acto verbal es un acto semiótico complejo, difícilmente encasillable en una taxonomía concreta. Demostrada la heterogeneidad no sólo de las clasificaciones genéricas y de los criterios que se utilizan para definirlas, sino el amplio y contradictorio imaginario teórico que orbita, a título indicativo, en torno a la definición de lo poético-lírico, abriremos este imaginario a otros dos ámbitos que la ilustración de Schaeffer a partir de la teoría de la comunicación no recogía. Se trata, por un lado, de la apertura de este imaginario a consideraciones históricas, que solamente hemos tratado aquí de forma tangencial; y, por otro, se refieren a la afectividad, que de la misma manera se integraba (aunque marginalmente) en alguna de los modelos teóricos presentados. Estas dos aperturas nos ofrecerán claves de interpretación que nos ayudarán a entender cómo las escrituras de Francisco Umbral y Sylvie Germain integran el lirismo en sus narraciones.

I.4. OTRAS PERSPECTIVAS: APORTACIONES Y RESTRICCIONES

Las propuestas que acabamos de presentar a pesar de configurar un amplio abanico de posibilidades, encuadradas dentro de ese esquema de la comunicación del que partía Schaeffer, no dejan de referirse a una configuración textual, que da cuenta de una realidad formal que afecta a los límites del texto y de su recepción, pero en un sentido relativamente limitado. Debemos recordar la crítica de Schaeffer a las clasificaciones genéricas, que se explicaba en buena parte por la complejidad de todo texto como sistema semiótico con un condicionamiento contextual que altera su significación en función del contexto de producción y recepción, como ilustraba *Pierre Menard, autor del Quijote*. Nos falta, por tanto, para completar este imaginario, una perspectiva diacrónica que de alguna manera explique la heterogeneidad de posturas que encontrábamos en la reflexión sincrónica, y que en el punto anterior sólo había quedado parcialmente apuntada. Igualmente, necesitaremos un límite que, a la manera de las reglas de superficie que establecía Ryan, suponga un filtro que impida la configuración textual de ciertas fórmulas, como lo grotesco (problema con el que nos toparemos a la hora de analizar *Los helechos*

arborescentes). Ante este doble vacío en el esbozo de imaginario que dibujamos anteriormente, presentaremos otros dos recorridos fundamentales: el primero es una reflexión del lirismo como estética; la segunda, una reflexión sobre el componente afectivo de lo poético-lírico.

1.4.1. El lirismo como estética

Ya nos hemos referido en más de una ocasión al estudio de Beltrán Almería (2002), que entiende el hecho literario desde una perspectiva amplia, tratando de combinar una perspectiva histórica con una teoría de las ideas estéticas. Las fuentes del estudio de Beltrán Almería son claras y explícitas: Auerbach, Frye y, sobre todo, Bajtín. Apuesta por volver “a una Historia que es una filosofía del acto y de la idea” (2002:14-15). La conclusión a la que llega el autor, que encamina sus esfuerzos a mostrar las diferentes culturas surgidas de la síntesis entre la seriedad y la risa, es que “las grandes cumbres de la imaginación literaria moderna han surgido precisamente mediante síntesis de las culturas de la seriedad y de la risa –con el dominio de esta última- y sin perder de vista sus raíces en la olvidada cultura de las tradiciones” (2002: 22). Siguiendo su hipótesis trataremos de hacer una lectura del hibridismo que supone el lirismo de la narrativa contemporánea a partir de esta combinación de enfoques histórico-estéticos que trascienden el mero análisis estructural al que de alguna manera siempre acaban volviendo los estudios de géneros literarios.

Hay que precisar que las estéticas para el autor, son “las representaciones espacio-temporales más amplias del mundo literario, que condicionan y se expresan a través de representaciones más concretas –los géneros y las obras mismas-.La síntesis de obras y géneros nos permite ver las estéticas” (2002: 314).

Partiendo de estos principios, hemos de tener en cuenta el amplio alcance de la terminología ampliada, especialmente en lo concerniente al “lirismo”, “realismo” y “posrealismo” que serán las estéticas que más nos interesan para nuestro trabajo. No se trata de tipologías textuales concretas que puedan ser descritas en forma de productos verbales genéricos, o de corrientes estéticas encasillables en una época cerrada (como podríamos pensar en el caso del realismo) sino de líneas estéticas que nacen en unas circunstancias histórico-sociales determinadas y que van modificándose e imbricándose con otras creando y regenerando el panorama artístico en sus diferentes modalidades de expresión.

Lirismo y patetismo

Beltrán Almería sitúa el lirismo como una de las estéticas derivadas del patetismo²², la estética más importante en lo que a productividad se refiere que ha conocido la historia. El ideal del patetismo es la belleza y su mecanismo de actuación fundamental, la

²² “...tres desviaciones, formas mixtas del patetismo: el idilio, el lirismo y el dramatismo. Todas ellas tienen en común su pertenencia al dominio de la seriedad y la presencia de sólidos vínculos con el patetismo. En las dos primeras estéticas –el idilio y el lirismo– se da una combinación de lo esencial de las estéticas tradicionales con la seriedad patética, debido a la pervivencia del tiempo eterno de las tradiciones –el tiempo folclórico–, ahora bajo las condiciones históricas que impone la seriedad y que se expresan mediante el patetismo. En el idilio el mantenimiento del tiempo folclórico es posible gracias a la hegemonía de los valores familiares y del espacio que funda la identidad familiar. En el lirismo la pervivencia del tiempo eterno alimenta la utopía del lenguaje perfecto, el lenguaje que los poetas han creído heredar de los dioses. En cambio, en el dramatismo se produce una adaptación radical del patetismo a las nuevas necesidades del mundo histórico y mediante la conversión en espectáculo se rechaza todo aquello que no puede reducirse a conflicto” (Beltrán Almería: 2002: 125)

heroificación que permita una posterior identificación por parte del público, aspectos que no pueden comprenderse sin el otro, sin el componente que Beltrán Almería denomina “biografismo”²³.

En el caso del lirismo, al tratarse de una estética híbrida, estos tres principios aparecen de forma conflictiva. En cuanto al **biografismo**, enfrentándose con la fábula (si bien las primeras manifestaciones de la lírica popular están estrechamente vinculadas a la fábula) para acercarse posteriormente (la lírica culta del XVI especialmente), hacia un biografismo de carácter sentimental. Las propuestas poéticas posteriores se debatieron, tal y como apunta Almería, entre la continuación del biografismo y el fragmentarismo, que presentó diferentes manifestaciones. La **heroificación**, el segundo principio, también resulta problemático, entendido a partir de los principios de la teoría orgánica de la lírica. Según esta teoría orgánica, la heroificación recaería directamente en el lector gracias a las palabras del poeta, poseedor de un lenguaje fundacional. A la luz de las poéticas modernas se reconoce un desdoblamiento del sujeto que se esconde tras las palabras poéticas: el poeta y el yo lírico o sujeto

²³ “El patetismo es la exteriorización de los valores de la otredad. Esa exteriorización persigue la utopía de la belleza, el ideal de la perfección formal externa, superficial. Así pues, la característica más acusada de lo patético es su aspiración a alcanzar y captar lo bello. En esa aspiración a lo bello, el patetismo genera tres momentos, sus tres dimensiones: el biografismo, la heroificación y la identificación. Para poder captar la belleza, los valores ajenos, el patetismo debe segregar momentos constitutivos de una vida valorados por un alma ajena –el biografismo–, debe disponerlos de manera que permitan la sublimación de un personaje –la heroificación– y persigue con ello el efecto retórico de identificación del auditorio, del público con ese héroe. Con todo ello responde a una demanda social: legitimar la desigualdad. Las sociedades desiguales han confiado su prosperidad a la excelencia de la clase dirigente y han creído contribuir a esa excelencia creando héroes” (Beltrán Almería: 2002: 76-77).

lírico. Se trata de una comunicación “entre dos sujetos distintos que se identifican” (2002: 136). En la medida en que la identificación entre ambos se complejiza, este proceso de heroificación también lo hace. La **evaluación ajena**, el tercero de los rasgos caracterizadores del patetismo, parece exento de la mayoría de los textos líricos, ya que en ellos no hay exterioridad en el héroe lírico y por eso el lector puede ocupar su puesto, llegando a una identificación total. De este aspecto también habla Antonio Rodríguez (2003) a propósito del “pacto lírico”.

A pesar de esta compleja articulación de los valores del patetismo, algo común de las diferentes líneas del lirismo que heredan y cuestionan de la estética quimérica es su **tendencia al instantaneismo**. El tiempo eterno propio del lenguaje ideal de la belleza explicaría la evolución de los géneros líricos, desde su aceptación como ideal irrefutable (Dante, Petrarca) a su profundo cuestionamiento por parte de las propuestas modernas (Baudelaire, Mallarmé).

En cuanto a la **palabra patética**, que es lo que vendría a ser hoy la retórica propia de los géneros líricos, desde la Antigüedad (Platón, Aristóteles) hasta nuestros días no parece haber un cambio sustancial. La adecuación entre lenguaje, música (o ritmo) y contenidos es la traducción clásica de la famosa función poética de Jakobson. Sin embargo, este ideal poético que estaba estrechamente vinculado al estilo patético se desvinculó del mismo en las tradiciones posteriores, tal y como nos recuerda Beltrán Almería a partir de los estudios de Lausberg. Si bien la palabra lírica (poética) recupera ese ideal de la palabra patética que, etimológicamente ya estaba asociada al sentir humano, la palabra poética se caracteriza fundamentalmente por el ritmo, un ritmo que posibilita el instantaneismo al que tienden los géneros líricos y el silencio. El ritmo hace del poema un mundo

autosuficiente que no necesita de las voces de los otros para crearse. Beltrán Almería lo explica de la siguiente manera:

El ritmo impide la estratificación del lenguaje. El ritmo se aporta desde fuera, es la expresión de la intencionalidad poética. Se impone como entonación de género, subordinando la entonación propia de las frases versales. Impregna al héroe lírico y lo impermeabiliza contra los acentos e intenciones de la palabra ajena.

(...)

El ritmo es el elemento esencial de la autoría lírica. El ritmo es el instrumento que impone la visión unitaria y borra las señales de diversidad del lenguaje ajeno. (...) Gracias al ritmo el universo del poeta adquiere unos límites y un dominio concreto. El ritmo limita con el silencio, el vacío, cuya función es permitir la expansión del nuevo universo lírico. En el mundo de los géneros de la prosa, no existe el silencio. El espacio está lleno de palabras con que las que las nuevas palabras tropiezan, conectan, reaccionan, se interrelacionan. El mundo de la poesía se edifica en el vacío, en un vacío elevado sobre ese mundo de las palabras de la vida. El cosmos lírico es orden y expansión a costa del silencio-vacío. La vida aquí ha sido absorbida por el esfuerzo inicial que ha servido de big-bang de ese mundo y el caos vital se ha transformado en orden cósmico lírico. Ese esfuerzo es un esfuerzo unitario: la supresión de cualquier muestra de diversidad; la imposición de un orden solitario –único- y sonoro –rítmico- (Beltrán Almería: 2002: 143-146).

Pero este lenguaje poético desaparece como tal con la Modernidad y se vuelve mucho más conflictivo. Algunos de los aspectos que interceden en este cambio son, según el autor, el narcisismo, la risa y la polifonía. En cuanto al primer aspecto, Beltrán Almería explica cómo el esquema yo-tú de la lírica tradicional se sustituye por un yo que habla consigo mismo desde tiempos distintos: hay un “eje memorial” que articula la relación de un yo pasado con un yo presente en la escritura, acercándose a la lógica de la confesión. En cuanto a la **risa**, el autor achaca su aparición en la lírica moderna a “la

disolución de la utopía patética de la belleza” (146), que hace que la lírica reproduzca una estética propia del realismo, que da cabida a lo feo y vulgar. Y en cuanto a la aparición de la **polifonía**, esta lleva aparejada la desaparición de una voz única reconocible en el texto en favor de la diversidad, lo que rompería el vínculo de los géneros líricos con una ideología hegemónica. Esta ruptura moderna empuja a los cultivadores de la lírica a debatirse entre dos opciones: “la orientación hacia la utopía del lenguaje perfecto”, que supone la voluntaria creación de un lenguaje poético artificial que lo proteja de los peligros del prosaísmo (en esta línea están algunas de las propuestas de las vanguardias históricas o la “poesía pura”); o “la aceptación de la pérdida irreparable del ritmo a causa de la desaparición” de la belleza y de la consiguiente disolución de la autoridad coral, que supone la aceptación por parte del poeta del pluralismo implícito en el nuevo lenguaje poético (muestra de ello son el verso libre o el poema en prosa).

Sin embargo, no sólo es el lenguaje poético el que se ve afectado por la irrupción de la Modernidad; Beltrán Almería destaca como consecuencia de la pérdida del ideal de la belleza la aparición de la ironía moderna, que “no es ocultamiento, como lo es la ironía clásica, sino autoparodia” (2002: 149). Este tema de la ironía moderna que empieza a fraguarse de forma evidente en la lírica romántica ha sido puesto de manifiesto por muchos autores que han dedicado sus estudios a la lírica romántica y pos-romántica, que potenció la aparición de nuevas formas y debates estéticos, como decía Beltrán Almería.

El Romanticismo y las nuevas concepciones poéticas

Los románticos entienden lo poético más como una isotopía que atraviesa diferentes discursos que como una categoría modal en sí misma, algo que llega hasta nuestros días en forma de reclamos poéticos o críticos²⁴: la realidad concreta del poema constriñe otra mucho más amplia cuyas manifestaciones son diversas y heterogéneas, esa de la Poesía, cuya manifestación más frecuente, si, es el poema, pero no la única (Paz: 2004; Núñez Ramos: 1998). Esta cuestión dificulta la consideración de la lírica como género desvinculado de la mimesis, puesto que no tendría una realización formal concreta, dado, además, que no sólo el concepto de verdad es esencial en la teoría romántica, sino que la fusión y contaminación genérica es otro de los pilares y realidades del panorama literario romántico.

Desterrada la razón del suntuoso altar racionalista, la imaginación se convierte en la nueva vía para acceder al conocimiento. Consecuentemente, la filosofía se apoya en la poesía como fuente de verdad, por eso, esta no puede ser una mera reproducción, un producto ficcional. No en balde, como explica Pozuelo Yvancos,

²⁴ Sirva como ilustración el siguiente poema de Jaime Siles titulado “El lugar del poema”: *No está el poema/ en las oscuridades del lenguaje/ sino en las de la vida./ No está en las perfecciones de su cuerpo/ sino en las hemorragias de su herida./ No está donde creímos que estaba/ ni es una imagen única ni fija./ Está por donde huye lo que amamos:/ está en su despedida./ Es decir adiós nosotros mismos/ al cruzar cada vez la misma esquina./ Es la página que mueve sólo el tiempo/ con su tinta igual pero distinta./ No está el poema, no, en el lenguaje/ sino en el alfabeto de la vida.* (en *Bajo nombres distintos*, Celya, 2000).

Es sintomático que fueran poetas filósofos los más empeñados en negar a la poesía su estatuto ficcional. Los filósofos de todas las épocas –y muy singularmente los románticos- han luchado por allegar la poesía lírica a la esfera de la verdad, al lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria, el carácter genuino y verdadero del lenguaje (Pozuelo Yvancos: 1997: 250).

Esta nueva verdad poética será la base de la religión romántica, aunque no hay que olvidar la insistencia de muchos críticos en las fallas y divergencias que presentan las diferentes propuestas románticas, distinguiendo especialmente entre el idealismo que seguiría la Escuela de Iena de la poética morfológica de Goethe, “continuidad del discurso racional y analítico sobre el arte y la poesía durante el período romántico” (Doležel: 1997a: 87). A pesar de la heterogeneidad de las propuestas, el Romanticismo plantea, según Octavio Paz (1974), una creencia común: la analogía, es decir, la posibilidad de establecer correspondencias entre las cosas. La Poesía sería una de las manifestaciones de esa analogía cósmica que entronca con las corrientes ocultistas que han pervivido a lo largo de la historia. Paz analiza el recorrido histórico de la analogía desde sus raíces primitivas, recuperadas por platónicos y estoicos en la edad Antigua, para desplegarse en la Edad Media y reaparecer ramificada en el Renacimiento bajo diferentes corrientes: ocultismo, gnosticismo, cábala, hermetismo... Convertida, en definitiva, en “la religión secreta de Occidente”, llega así hasta la Modernidad, donde también conoce diferentes variaciones. En el siglo XVIII aparece teñida de un erotismo evidente, vinculando esta tradición ocultista con los movimientos revolucionarios. Y encontrará su plasmación literaria en Baudelaire y su teoría de las correspondencias, anticipada ya por Swedenborg para hablar de cielo e infierno, y llevada al mundo terrestre por Charles Fourier.

De la teoría de las correspondencias fijada por Baudelaire se deducen dos ideas importantes: la primera que el universo es un lenguaje en continuo movimiento, lo que implica que no hay un texto original, es decir, que la realidad del mundo como tal ha desaparecido. La segunda idea supone que es el poeta el ser capaz de descifrar la escritura codificada del mundo, aunque tanto lectura como escritura son actos de descodificación, lo que hace que “el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje (...): el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje (...), el lenguaje habla a través de ellos” (Paz: 1974:105). Esta idea de Baudelaire será explotada y experimentada por poetas posteriores que enfrentarán la escritura a la nada (Mallarmé).

La idea común de la analogía en cualquier época es el enfrentamiento a la alteridad, una forma de poner en contacto lo diferente para hacer posible su existencia en un mundo en el que ha desaparecido el principio de identidad. Ante la ruptura de esa identidad, los poetas ofrecen dos repuestas: bien la ironía de la que hablaremos a continuación, bien la analogía a la que nos estamos refiriendo. Estas dos respuestas atraviesan y articulan la poesía lírica moderna, pero aparecen con la sensibilidad romántica y tendrán especial relevancia para explicar los dos asuntos principales que reaparecen a lo largo de la reflexión histórica de los géneros para señalar las diferencias entre narrativa y lírica (ficción y enunciación). Con respecto a la problemática de la ficción ya hemos visto cuáles son las exposiciones teóricas del problema: la poesía está ligada a la verdad analógica, lo que choca, sin embargo, con el concepto de la ironía romántica, cuyo cometido es poner de manifiesto la conciencia creativa, la presencia de un *yo* que es otro y que late tras la máscara de la voz enunciativa. Se rompe así la idea de que la lírica es “sincera”. Primero porque no todas las manifestaciones poéticas están escritas en primera persona, y algunas incluso tienen un afán pretendidamente

narrativo (basta si no con echar un vistazo a las *Lyrical Balads*), y segundo, porque la enunciación en primera persona deja de ser un aval de sinceridad. Detrás de todo *yo* enunciativo y *fingidamente* subjetivo, se esconde el yo del autor que establece la distancia suficiente con respecto a su criatura como para que se escuche una voz otra, de fondo, sutil, que posibilite la sinfonía. Por eso quizá debamos entender el concepto de verdad romántica en un sentido más amplio: la verdad de lo otro, de lo que queda fuera de lo tangible, “verdad de las mentiras”, en suma.

Y no son sólo los creadores como Vargas Llosa los que han apreciado este segundo plano de “verdad” en el que esta multiplica y expande su sentido. Estudiosos del hecho literario han destacado la *otredad* como nota predominante de la literatura contemporánea, deudora en buena medida de esa ironía que instauran los románticos enfrentada a la analogía. Así lo explica Abuín González:

El énfasis romántico parece ponerse por tanto en la creación de una segunda realidad, más “real” y auténtica que la otra, una realidad que amplíe imaginariamente los insatisfactorios límites de la vida y de las sensaciones a través de la “explosión” teatralizada de la subjetividad del *yo*. En esta concepción “agonista” del mundo, el discurso literario contemporáneo, al mismo tiempo que atiende a la sociabilidad del individuo (a su condición *intersubjetiva*), encauza una sustancial rebelión contra la *palabra de los ancestros*. Y en este proceso tiene un papel importantísimo, a mi entender no siempre justamente reconocido, el descubrimiento y la extensión de la ironía, la ironía romántica, como medio de expresar la precariedad de una realidad inconsistente, como forma de dar cabida al *otro* en el discurso propio, como procedimiento hermenéutico (y lúdico) de comprometer [*sic*] al lector en el juego trascendente de la literatura (Abuín González: 1998: 113).

El dar cabida a la voz de lo otro supone ampliar las fronteras textuales a la vez que se destruye la ilusión de ese mundo posible que

es la literatura, una idea que conectará con las tesis de los ironistas más contemporáneos como Rorty. En el texto, este concepto general de ironía presenta su realización concreta mediante diferentes mecanismos de plasmación textual que dan cuenta del carácter metapoético y por tanto artificioso de esa realidad textual. Así, el poema en tanto que simulacro se convierte en ficción, que deja al descubierto sus mecanismos compositivos, su forma de ser literatura configurando una suerte de ilusión ficcional a la vez que la destruye:

...el poeta romántico, en un vaivén continuo entre autocreación y autodestrucción, instalará en el interior de su obra una generosa serie de dispositivos irónicos que permiten relativizar cualquier afirmación posible sobre el mundo, un conjunto de estrategias distanciadoras que van desde la deliberada ruptura de la ilusión de realidad (la célebre *parábasis* entendida por algunos como sinónimo de ironía, el apóstrofe al público, rupturas del efecto de realidad) a la llamativa mezcla de tonos y estilos sin transición alguna (...): la tarea más alta para el artista está en el distanciamiento, en el no abandonarse uno mismo al entusiasmo del sentimiento. Es decir, Ironía = reflexión poética... (Abuín González: 1998: 115).

Sin embargo, esta interesante reflexión está hecha desde la distancia, con una larga serie de lecturas teóricas que condicionan la interpretación de los textos románticos. Y, si por un lado atribuimos al Romanticismo el descubrimiento del mecanismo irónico que dota a la lírica de un carácter indiscutiblemente ficticio, por otro, hay que recordar que el legado romántico también es el culpable de la distinción entre géneros objetivos y subjetivos (Hegel) que aun encontramos entre la crítica. Así explica, por ejemplo, Freedman el choque de perspectivas que supone la novela lírica, al intentar combinar la perspectiva subjetiva de la lírica con la más objetiva de la narrativa. Con esto hace que el concepto de mimesis (objetiva)

aparezca estrechamente vinculado al concepto de verdad y de realidad frente a la conquista de los mundos interiores que supone la lírica:

Esencialmente, lo que distingue la escritura lírica de la no-lírica es un diferente concepto de *objetividad* (...) Su tradición principal [la de la novela] separa el yo que experimenta del mundo experimentado por ese yo (...) Novelas tan diferentes una de otra como *Emma* de Jane Austen, *Madame Bovary* de Flaubert, *Vanity Fair* de Thackeray, o *Germinal* de Zola, buscan todas abstraer una cualidad objetiva del encuentro entre el yo y el otro, el hombre y el universo más allá de él.

La novela lírica, por contraste, busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética. Esto no quiere decir que los líricos no estén interesados en las cuestiones de la conducta humana que interesan a toda ficción, sino que abordan estos cuestionamientos desde un punto de vista diferente. Sus escenarios no son aquellos en los que actúan, generalmente, los hombres en novela, sino diseños independientes en que la conciencia de la experiencia humana se funde con sus objetos. Más que encontrar su *Gestalt* en la imitación de una acción, la novela lírica absorbe conjuntamente la acción y la diseña nuevamente como una pauta de imágenes (...) Su objetividad radica en una forma que fusiona el yo y el otro, un cuadro que separa al escritor de su *persona* en un mundo aparte y formal (Freedman: 1972: 13-15).

Esta idea de la subjetividad será retomada por Rodríguez desde una perspectiva más amplia y abarcadora en su particular propuesta del “pacto lírico” que veremos más adelante, lo que viene a confirmarnos que buena parte de los debates teóricos que surgen con el Romanticismo siguen alimentando (y condicionando), aunque por vías muy distintas, el imaginario teórico actual.

Lirismo y Realismo

Estas nuevas ideas románticas sobre lo poético (más que lírico) enriquecen las ideas que orbitaban en torno a la estética propia del lirismo, que acabará impregnándose de las estéticas polifónicas

propias de los géneros narrativos, especialmente del realismo. El realismo, según Beltrán Almería, aparece estrechamente vinculado a la necesidad de expresar la diversidad universal, la identidad diferencial de cada individuo, que hacen del realismo la “expresión de la democratización de la construcción de identidades” (2002: 289). Matiza el autor, sin embargo, que no es el realismo el que ha planteado el problema de la identidad, sino el que le ha dado una forma diferente. Patetismo y didactismo construyeron una identidad cultural, el problema es que esa identidad cultural afectaba tan solo a unos pocos y la Modernidad acaba con esa desigualdad, “proclamando el derecho universal a la identidad”. La gran paradoja de la Modernidad es que la nueva identidad que propone se basa en la diferencia de lo otro, de lo ajeno. La Modernidad no concibe un mundo sin desigualdades. Este cambio de concepción de la identidad, origina una diversidad que caracteriza al realismo, no sólo desde el punto de vista del estilo (contraviniendo la ley de los tres estilos) sino también temático.

Dicha diversidad se plasma, en primer lugar, en la caracterización del personaje realista, surgido de la atracción que ejercen los personajes humorísticos en el héroe patético: “ese antihéroe que es el personaje cómico atrae al héroe patético, disminuyendo e inutilizando sus valores serios, destruyendo la palabra patética, directa y objetual, y remplazándola por una palabra interesada e incrédula” (2002: 295). Pero a esta influencia del humorismo hay que sumar la del didactismo que dotará al nuevo héroe realista de conciencia. Una conciencia que influirá en la construcción del decurso temporal de las producciones realistas, otra de las claves fundamentales de dicha estética:

El tiempo histórico del realismo funde dos tipos de percepciones temporales: el tiempo de las naciones y el tiempo

individual. El tiempo de las naciones carece de aspecto interior, se orienta a captar el cambio histórico y los acontecimientos que lo provocan o que provoca. El tiempo individual se funda en las necesidades y aspiraciones de una vida (...) Por eso, los personajes del gran realismo se obsesionan con el ascenso social. Para conseguirlo es necesario conectar la vida individual con el mundo del poder. El tiempo histórico del realismo, al fundir las dos percepciones temporo-espaciales –la nación y lo individual-, se esfuerza por crear puentes entre lo privado y lo histórico, buscando mostrar el aspecto privado de la vida de las naciones (Beltrán Almería: 2002: 298).

Interesante fusión temporal que alcanzará diferentes grados de importancia a lo largo de su evolución, plasmada especialmente en la evolución de la novela del siglo XIX al siglo XX, lo que Raimond explicaba en su *Crise du roman*, evidenciando el agotamiento del propio realismo, a pesar de la pervivencia del tiempo histórico que se infiltra en otro tipo de propuestas. Beltrán Almería explica esta decadencia del realismo por la separación entre objetivismo y subjetivismo, que se da en el siglo XX:

el ojo del siglo XX ha tenido que elegir entre ver los objetos o el sujeto, entre apreciar las causas o los efectos, entre enfocar hacia una materia o hacia la conciencia. Esa decadencia tiende a encerrar el realismo en los límites de la biografía social cotidiana o, en todo caso, a combinarla con elementos afines (Beltrán Almería: 2002: 302).

Palabras que nos recuerdan las de Freedman y la distinción entre la escritura lírica (subjetiva) y la no-lírica (objetiva), que coincidiría con el realismo más puro del que habla Beltrán Almería. Es decir, que la propia evolución de la novela tiende a integrar un cierto tipo de lirismo en la estética realista con la que parece fusionarse en las narrativas más líricas

El posrealismo y los nuevos caminos del lirismo

Como superación y consecuencia de esta estética realista, surge lo que Beltrán Almería denomina *posrealismo*, y que, según el autor, ha permitido la continuación de líneas estéticas que “no necesariamente contemplan una alternativa al realismo”. En estas nuevas formas, “un cierto tipo de tradición juega un papel central y la experiencia cede su papel a la reflexión. Tradición y reflexión parecen formar la fórmula que alienta al posrealismo” (Beltrán Almería: 2002: 303).

Apunta dos alternativas dentro de esta corriente estética: el posrealismo idílico y el posrealismo de la crisis. Para explicar cómo se articula la fórmula del posrealismo idílico utiliza como ejemplo *Cien años de soledad*, donde el tiempo cíclico y familiar del idilio se funde con la linealidad del tiempo histórico. En palabras de Beltrán Almería, “la aportación de García Márquez al idilio y a la expresión del tiempo histórico es haber sabido desvincular el tiempo histórico del tiempo individual y haber llenado el vacío con el idilio” (2002: 305). El ejemplo que ofrece se aproxima a la escritura de Sylvie Germain, que se acerca en algunas de sus propuestas a los vastos territorios de lo fantástico (tomado el término en sentido lato). Nos interesa la reflexión de Beltrán Almería desde la perspectiva estética porque se acerca a un tipo de escritura que no ha sido objeto de análisis de los estudios clásicos sobre novela lírica o relato poético (aunque en el caso de Tadié consideraba ciertos aspectos de estas obras) especialmente por la evenemencialidad incuestionable de este tipo de relatos y la inflación de tiempos y espacios que se multiplican en sus obras. Por tanto, volveremos a este “posrealismo idílico” como estética derivada de la intrusión de los mecanismos líricos en una configuración textual eminentemente narrativa más tarde; ahora, nos

interesa sobre todo analizar la evolución de las diferentes estéticas para subrayar la idea de fusión en otros planos.

Por su parte, la otra forma de posrealismo, el posrealismo de la crisis tendría dos caras: la crisis misma y la metamorfosis, si bien ambas comparten ese momento de choque que es al que Beltrán Almería denomina el tiempo de la crisis porque rompe con la sucesión lineal de la temporalidad establecida por el realismo. El tiempo de la crisis también puede aparecer asociado a géneros realistas, ya que es el tiempo de la pasión, muerte y resurrección del héroe, pero el posrealismo introduce dos cambios esenciales: “la recuperación de la resurrección y la presencia del tiempo histórico en la pasión y muerte” (2002: 308).

La conflictividad que conoce el lirismo en la Modernidad y que el posrealismo también encubre, bien pudiera coincidir con la defensa que hace Maulpoix (2009) de un lirismo crítico:

...le lyrisme n'est pas réductible à cette idée simpliste d'un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu'à une quelconque effusion de sentiments. Si lié soit-il à la vie intérieure d'un "sujet" et à ses affections, il ne peut être ramené à la "diction d'un émoi". On ne saurait le caricaturer sans dommage. Il invite à interroger l'ensemble des forces que l'écriture poétique met en jeu et des résistances qu'elle rencontre. Il constitue aussi bien un *objet* critique qu'un *lieu* critique, et il engage par ailleurs quiconque lui reconnaît une valeur à un certain type d'*écriture* critique (Maulpoix: 2009: 9-10).

Apuesta crítica que convoca las diversas fuerzas poéticas para interrogarlas, una concepción que problematiza esa idea de un yo individual(ista) y afectado que se convierte en eco de sus sentimientos.

1.4.2. Lo lírico desde una perspectiva filosófica: la fenomenología de lo afectivo

A esta apertura de los estudios estructurales al ámbito de la Estética, hay que sumar otra vuelta de tuerca que enriquezca nuestra definición de lirismo, y esta se opera desde la filosofía. En su ensayo *Le pacte lyrique* (2003), Rodriguez trata de recuperar nociones apuntadas ya por otros críticos (como las “tonalidades afectivas” de Mechonnic) sin demasiado éxito, para elaborar un estudio riguroso que permita sistematizar las aportaciones procedentes de la fenomenología integradas en el análisis literario.

Lírica vs. poesía

Antonio Rodriguez se pregunta por la distinción entre lo lírico y lo poético, o más bien, entre lírica y poesía a partir de cuatro cuestiones que tratan de dilucidar el estatus de lo lírico. Estas son: ¿es lo lírico un género literario?, ¿es un acto enunciativo singular?, ¿es un desvío con respecto a una estructura discursiva? Y por último, ¿es la expresión de una relación con el mundo? En definitiva lo que se plantea Rodriguez son temas que ya hemos apuntado a lo largo de nuestro repaso crítico por diferentes autores y que pueden definirse dentro de la problemática de los géneros literarios, fundamentada en la enunciación y las teorías de la ficción, y aliñada por ciertos tintes retórico-estilísticos, como en la teoría del desvío, tan importante para la lírica. En cualquier caso, estas pautas le sirven al autor para conducir su discurso y reflexionar, en el caso de la relación de lo lírico con los géneros literarios acerca de las propuestas de Genette y Bajtín. La conclusión a la que llega es la dificultad de encuadrar estos dos términos, aunque sugiere que la diferencia podría radicar en que mientras que el término “poesía” sí puede responder a las

características propias de los géneros literarios, o mejor de los archigéneros (que vendrían a ser una suerte de síntesis de los “géneros”, transgresiones románticas e históricas de las modalidades planteadas por el Estagirita y esos modos que se acercarían más a una estructura antropológica que a un resultado histórico) dado que en la modalidad de poesía podrían incluirse “subgéneros” tales como la oda, el soneto o el poema en prosa, mientras que la noción de lírica parece superar ampliamente estos límites. Por eso, Rodríguez propone tipificarlo como “género del discurso” o “prototipo” a lo bajtiniano, como discurso primario.

El razonamiento es interesante porque reutiliza una terminología precisa que sirve para tratar de establecer una taxonomía que puede ser muy útil para la crítica. Sin embargo, limitar el término “poesía” a la noción de archigénero, sería no reconocer esfuerzos, en buena parte procedentes del mundo filosófico, por darle a lo poético un significado que trasciende lo literario y por supuesto, lo genérico. El autor habla, es cierto, de la “confusión” de ambos términos entre la crítica, pero tal confusión puede llevarnos a pensar en una “equivocación” que por otro lado estaría demasiado generalizada. Más que confusión podemos hablar de intercambio, como ya hemos señalado en numerosas ocasiones, sobre todo porque como el propio Rodríguez indica, el término “poesía” tiene al menos dos grandes significaciones: creación y el otro limitado al ámbito literario (nosotros apuntaremos posteriormente alguno más).

Más allá de lo lírico: el lirismo

Lo más interesante de su estudio, sin embargo, no reside en esta aclaración terminológica, que hay que valorar en sí misma, ya que no son abundantes entre los estudios del discurso lírico, sino en el intento de trazar una fenomenología de lo afectivo y caracterizar lo lírico a

través de ella. Ambos intentos, es cierto, a menudo se superponen y reorientan. Para definir esa “fenomenología de lo afectivo”, recupera conceptos filosóficos como las “tonalidades afectivas”, término que utiliza Staiger para trasvasar al ámbito literario el concepto heideggeriano de “Stimmung”. Las tonalidades o “coloraciones afectivas” vienen a ser lo que une hombre y mundo, lo que adecúa el interior de cada hombre con una expresión externa de dicho sentimiento. Para Staiger, la diferencia en la que insiste Rodríguez entre lírico y lirismo, radicaba en que el primero se refiere a *l’essence poétique-anthropologique, le second aux genres littéraires effectivement pratiqués* (2003: 49). Así, lo lírico vendría a ser una categoría genérica, un *a priori* poético-antropológico definido en los siguientes términos:

le lyrique favorise la parataxe et les disjonctions logiques, l’évocation prend le dessus sur la description nette, il ne nécessite pas de fondements explicites pour construire un monde, il donne une unité musicale et signifiante, le temps lyrique est le présent, mais il n’exclut pas le souvenir d’un passé inachevé, non distant, qui le détermine encore, le lyrique s’exprime brièvement, car la tonalité est momentanée (Rodríguez: 2003: 50).

Estas serían las características fundamentales que se concretizan en el discurso lírico, pero como apunta Rodríguez resulta complicado en primer lugar, deducir estas características textuales de un *a priori* poético-antropológico, y en segundo lugar, reconocer estas características exclusivas de los textos líricos, ya que podemos encontrarlas en muchas otras tipologías textuales (especialmente en los tipos descriptivos, líricos o no). Además, para Staiger, el discurso lírico pertenece a un plano pre-reflexivo que hace que el poeta no produzca nada sino que recoja el dictado de una voz externa, lírica,

que reside en la conciencia del sujeto y no en el enunciado, lo que subraya la idea del lirismo como una forma de ser-en-el-mundo.

En la misma línea que Staiger, las reflexiones de Maulpoix, que entienden el lirismo como una suerte de “extensión psicológica” en palabras de Rodríguez. La crítica que este hace de a los planteamientos del poeta están en la misma línea que los de Staiger: por un lado, parte del imaginario asociado al lirismo tratando de buscar los mitemas que lo conforman (la inspiración, la desposesión del yo, lo sublime...), pero por otro, busca una traducción textual de esos mitemas, que en su caso centra en la imagen, asociada a esa “extensión psicológica” del personaje sobre un mundo dado.

La fenomenología de lo afectivo

Tras explicar el puesto marginal al que la filosofía ha relegado tradicionalmente el estudio de la afectividad en aras del análisis de la razón, Rodríguez señala el psicoanálisis como principal responsable de revalorizar el mundo de lo afectivo. Al relacionar lo afectivo con la constitución del sujeto, en la medida en que es responsable en buena parte de su constitución psíquica, Freud abrió la puerta a nuevas perspectivas fenomenológicas que enriquecerán el análisis de lo afectivo. Rodríguez sintetiza en tres los análisis fenomenológicos sobre lo afectivo: la afección estética, las tonalidades afectivas y la afectividad.

La **afección estética** se basa fundamentalmente en las teorías de Husserl y en su noción de “carne” (chair) y de “sentir” que retomarán Merleau-Ponty y Strauss fundamentalmente. En general, se preguntan por las relaciones entre el cuerpo y el mundo, entre sujeto y objeto, donde antes que la reflexión opera un primer contacto sensible, pre-racional. Por tanto, antes de cualquier razonamiento, se impone un

conocimiento sensible del mundo. El sentir está vinculado al tiempo presente, al ahora y es una experiencia empática, que orienta la percepción del sujeto hacia uno u otro sentido. El sentir orienta la percepción, que es intencional y reflexiva y objetiva las cosas, escindiendo objeto y sujeto, mientras que el sentir tiende a fusionar objeto y sujeto.

Las **tonalidades afectivas**, que como en algún momento vimos, ya han tenido su aplicación literaria de la mano de poetas como Mechonnic, es el segundo punto de anclaje de la fenomenología de la afectividad reelaborada por Rodriguez. En este caso, será de Heidegger de quien tome el término. Las tonalidades afectivas son una forma que tiene el *Dasein* para abrirse al mundo. Las tonalidades “*accordent la relation sujet-monde, sa situation et son horizon avant toute action, toute saisie réflexive*” (2003: 107), por tanto, suponen una relación inmediata con lo real, por lo que en ellas no interviene la distinción sujeto-objeto. Su tiempo, como el del sentir, es el presente, el ahora en que se activa el horizonte pasado, vivido, y el horizonte futuro o proyectado. El instante no existe como tal, sino en constante relación con las dimensiones del pasado y del futuro. Los elementos que nos recuerdan el pasado y los que apelan al futuro están presentes, por tanto, en nuestro sentir y condicionan la forma de relacionarnos con nosotros mismos y con lo otro. Las tonalidades afectivas varían en lugar del espacio-tiempo que estemos activando en el momento del sentir. Dado que tanto el espacio como el tiempo reactivados no son homogéneos, sufren variaciones que se mueven entre dos polos que potencian, bien las denominadas tonalidades de la unión, bien las tonalidades de la extrañeza. En un polo, la unión invita al reposo, a la expansión, a la calma; en el otro, la extrañeza marca un malestar existencial que percibe la escisión, el agobio y la destrucción. Frente a las relaciones de confianza, simpáticas, que establece la unión con el mundo, la extrañeza impone la desconfianza y la antipatía en el sentir.

Rodriguez recoge el esfuerzo de Bollnow por ofrecer una clasificación de las tonalidades afectivas derivadas de estos dos polos, contenidas, eso sí, en el *continuum* establecido entre los dos polos señalados. Y así, destaca como tonalidades de la extrañeza las tonalidades angustiosas, las disfóricas y las melancólicas. Y del otro lado, entre las tonalidades de la unión, las serenas y las eufóricas. Aunque no entraremos en más detalles, es interesante el análisis que hace de determinados poemas asimilándolos a las diferentes tonalidades efectivas (2003: 110-114).

Y por último, la **afectividad** para cerrar esta fenomenología de lo afectivo, a partir de las teorías de los principales autores (Husserl, Merleau-Ponty, Heidegger). La idea de que el hombre es un ser capaz de la auto-afección, ya que su cuerpo es sujeto y objeto de la percepción sensible, está en la base de este concepto.

El pacto y sus implicaciones

Lo interesante del análisis de Rodriguez es que trata de codificar la configuración textual de lo lírico a través de un pacto. Tras un análisis de la definición de pacto ofrecida por Lejeune en relación a lo autobiográfico, y de sus contradicciones, Rodriguez define el “pacto” en los siguientes términos:

Le pacte permet la mise en forme caractéristique d'expériences fondamentales particulières. En tant que structuration discursive, il fournit un cadre intentionnel typique qui détermine radicalement le cheminement logique de l'acte configurant. Ce cadre est un lieu de rencontre privilégié entre l'horizon artistique de l'auteur et l'horizon réceptif du lecteur, car il contient certaines stratégies de structuration et peut produire une série d'effets à partir d'elles. Le pacte se constitue des traits intentionnels typiques qui agencent de manière dominante le texte. En tant que structuration transhistorique, il offre à la fois un pôle d'identité pour la configuration du discours et il permet de saisir les

différentes actualisations faites par les auteurs et les lecteurs des diverses époques. Il revêt les termes d'un contrat implicite qui détermine l'identification et la compréhension d'une dominante discursive dans les textes (Rodriguez: 2003: 88).

Sin entrar en debates sobre el concepto de “literariedad” (ya zanjamos de alguna manera este asunto con la teoría de Ryan), distingue tres tipos de pactos en los textos literarios: el lírico, el fabulístico y el crítico. Lejos de plantearlos en un sistema de oposiciones, Rodriguez insiste en la complementariedad de los tres. De hecho, reconoce que un autor puede componer una obra con diferentes marcos y con múltiples trazos “complexifiant de cette façon l'acte de structuration”. Los tres tipos de pactos funcionarían como polos, como en la propuesta de Ávila, pero inscritos en un nivel que excede lo archigenérico para incluir otro tipo de consideraciones pragmáticas y filosóficas. De hecho, para caracterizar cada uno de los marcos intencionales, el autor considera tanto los “efectos globales” del texto (definidos como “acte potentiel que la mise en forme vise à faire accomplir lors de la lecture”) como tres formaciones discursivas: la sensible, la subjetiva y la referencial. Todas estas formaciones están enfocadas con una doble perspectiva: la configuración discursiva y la interacción afectiva, en la que insistiremos a continuación y que constituye la verdadera aportación del autor. En cuanto a la configuración discursiva, estas tres formaciones se acercan a lo que ya se ha planteado desde otras perspectivas: la sensible se refiere a la configuración textual propiamente dicha, lo que Schaeffer entendía como los aspectos sintácticos en un sentido laxo, en definitiva, los componentes microtextuales que configuran el texto en su dimensión fonética, morfológica, léxica y sintáctica, así como las conexiones isotópicas que posibilitan estas construcciones. La formación subjetiva es mucho más compleja y trata de crear una “liricología” paralela a los estudios narrativos que tan bien han desentrañado sus peculiaridades

enunciativas. En este punto, el autor aborda todas las aportaciones que surgen a partir de mediados de los años 90 así como la importancia de la recepción lírica. La formación referencial se preocupa por la doble referencialidad apuntada también por otros autores a propósito no sólo de la lírica sino de la literatura en general, a los entramados y las relaciones de la lírica con la ficción y al lenguaje metafórico (Ávila: 2005)²⁵.

El pacto fabulístico vs. el pacto lírico

La interacción afectiva es lo que destaca Rodríguez, como propia del pacto lírico, planteando, en definitiva, una nueva revisión de las teorías de los géneros literarios. El propio autor lo resume de la siguiente manera: “le pacte lyrique articule une mise en forme affective du pàtir humaine, le pacte fabulant une mise en intrigue de l’agir humain, le pacte critique une mise en critique des valeurs humains” (2003: 92). Estas diferencias esenciales aparecen desarrolladas de manera más precisa a lo largo de la obra en lo que al pacto lírico se refiere, pero también resulta muy interesante el retrato que plantea sobre el pacto fabulador, que también podríamos denominar narrativo. Lo característico de este pacto es que muestra la manera de actuar, el comportamiento típicamente humano. Este efecto global se manifiesta a través del relato de una historia, menos centrada, como en el pacto lírico, en la formación sensible, es decir en los aspectos que, pervirtiendo las palabras de Rodríguez para llevarlas a términos más familiares, podríamos denominar, estilísticos. Advierte el autor, sin embargo, de la importancia del ritmo de la intriga en la configuración del pacto. En cuanto a la formación subjetiva, la compleja pluralidad subjetiva de las obras es un aspecto esencial que

²⁵ Vid. a este respecto Dominique RABATÉ: (2013): *Gestes lyriques*, París, José Corti. Se refiere al “geste lyrique” como resultante de acción y dicción.

posibilita la multiplicación de tiempos y espacios. En cuanto a la formación referencial, Rodríguez parte de una premisa que puede parecer desconcertante: no es la ficción lo que caracteriza la referencialidad del pacto fabulador. Alega en favor de este argumento que esa intriga o “actuar” humano como efecto global del pacto, puede estar basado en hechos fácticos, reales, históricos, que no restarían valor a la obra ni afectarían a ese efecto global buscado. Lo característico de la formación referencial del pacto fabulador reside, en cambio, en la causalidad, una causalidad más bien tradicional que raras veces rompe con la estabilidad “lógica” del relato, algo que ejemplifica con la narrativa fantástica (que no rompe con esa lógica narrativa, sino con la lógica propia de lo real). La estructura del relato ve afianzada su lógica con las relaciones semióticas que se establecen entre los diferentes agentes: causas, consecuencias, conflicto, sujeto, fin, etc.

Frente a este sugerente retrato del pacto fabulador, el lírico se articula en torno al “sentir” humano, y como consecuencia desarrolla ya no una fenomenología de la acción (como era el caso del fabulador) sino una fenomenología de lo afectivo. En el pacto lírico, la formación sensible adquiere una importancia capital, formación que se moverá entre los efectos rítmicos y los efectos de coloración (desarrollados a partir de la fenomenología de lo afectivo que detallaremos más abajo). Esta formación sensible constituye, según el autor, la encarnación material de la voz enunciativa. Por tanto, la formación sensible tendrá una estrecha vinculación con la formación subjetiva, que nos devuelve al problema de la enunciación lírica. Para el autor, la enunciación lírica puede situarse tanto del lado de lo autobiográfico como de la ficción. Lo característico en todo caso es la afectividad general que se desprende de ese “efecto total” del pacto lírico, ya sea en forma de único sujeto lírico, de varios o de un “air pathique” sin sujeto explícito.

En cuanto a la formación referencial del pacto lírico, lo característico de este es la doble referencialidad que por un lado se recrea en la autorreferencialidad del propio lenguaje (la archiconocida función poética) y que a su vez establece conexiones entre el texto y el mundo, especialmente en lo que se refiere a la dimensión afectiva del ser-en-el-mundo.

Es importante subrayar la voluntad del autor para discernir entre el concepto de pacto y el de género, como muestra en las siguientes líneas:

En tant que structurations discursives, les pactes ont un rapport dominant dans certains genres littéraires. Il est évidemment artificiel de classer systématiquement un genre par rapport à un pacte, car chaque texte compose avec le lyrique, le fabulant et le critique. Il est néanmoins possible dans l'histoire des genres de trouver des récurrences et des éloignements par rapport aux dominantes. On serait tenté de créer des identités qui associeraient le lyrique à la poésie (post-)romantique, le fabulant au roman réaliste ou au drame classique, le critique à l'essai. Nous aimerions montrer que les associations génériques ne sont pas si simples (Rodriguez: 2003: 97).

Y lo ejemplifica aludiendo precisamente al caso de la poesía, entendida por el autor como género, frente a lo lírico, como pacto dominante sólo de cierto tipo de poesía. Salvando las distancias con otros modelos genéricos, el pacto como dominante transhistórica se asemeja a los géneros teóricos que Genette planteaba, a pesar de la insistencia de Rodriguez por desmarcarse del estructuralismo y de dotar a estos pactos de un carácter ontológico gracias a la fenomenología. Veamos la distinción que hace entre lo lírico y la poesía:

Si nous considérons par exemple le cas de la poésie, il paraît clair qu'historiquement elle n'a pas toujours été orientée par le cadre

intentionnel lyrique. Depuis le romantisme, les poètes ont certes favorisé cette dominante, mais nous trouvons aux XIX^e et XX^e siècles de nombreuses oeuvres poétiques qui sont minimalement, voire nullement, lyriques (Rodríguez : 2003 : 97).

En cuanto a los tres tipos de pactos literarios, constituyen como decíamos, marcos intencionales en los que se pueden inscribir las dominantes de uno u otro texto, aunque en la mayoría de los casos puedan darse a la vez. Así, el carácter misceláneo de las narrativas líricas estaría explicado desde un nuevo punto de vista: los pactos en tanto que marcos intencionales entremezclados, que permiten aceptar la posibilidad del intercambio: a la dominante eminentemente fabulística de los discursos narrativos, se superponen en los niveles sensible, referencial y subjetivo, las características propias del pacto lírico y su componente afectivo.

* * *

Tras las aportaciones de estas dos perspectivas al imaginario teórico de lo poético-lírico, pasamos a una justificación de la nomenclatura utilizada, antes de pasar al estudio de los autores.

I.5. ENTRE LO LÍRICO Y LO POÉTICO: UN INTENTO DE JUSTIFICACIÓN TERMINOLÓGICA

Combe (1989) afirma que determinadas poéticas tienden a asociar el término “relato” con “ficción”, y como consecuencia la palabra “relato” deja de implicar una categoría enunciativa, gramatical o pragmática para ser sinónima de “novela”. Y no sólo supone una distorsión del término, sino que olvidamos que el relato puede llegar a oponerse al concepto de ficción. El ejemplo con el que ilustra Combe esta oposición es el famoso *Coup de dès* de Mallarmé, definida por Combe como una ficción que sin embargo se aleja del relato, ya que el relato estaría caracterizado por un “modo narrativo”, “*enchaînement des faits selon une chronologie et une logique, avec une dominante du sème de linéarité dans le contexte*” (Combe: 1989: 47).

Contrariamente a lo que hacen la mayoría de trabajos de investigación: definir el término que servirá de eje conductor del posterior desarrollo teórico, hemos querido dejar esta tarea para el final del presente capítulo. La razón es que a lo largo de la exposición hemos utilizado teorías y modelos que, aun utilizando términos diferentes se referían a una realidad reconocible por todos, lo que

demuestra que el afanarse en la elección de uno u otro término tiene un valor taxonómico que en muchos casos no trasciende de propuestas individuales. Sin embargo, una de las labores de un trabajo de investigación es cercar el torrente de significaciones posibles que pueden tener los términos cuando los usamos desde una perspectiva científica. Y eso es lo que nos proponemos hacer a continuación explicando el título de nuestro trabajo y justificando por tanto la elección de una terminología preferente (que no exclusiva ni excluyente). Hemos de advertir que nuestra elección terminológica no obedece a ningún tipo de determinación prescriptiva. Al contrario, pretende poner de manifiesto las contradicciones y duplicaciones vigentes en la crítica, que no por ello deja de ser válida.

Lírica, poesía, lírico, poético, lirismo...

A menudo encontramos los términos de “lírica” y “poesía” como sinónimos, incluso unidos por un guión, como en algunas teorías de los géneros que se refieren al ámbito poético-lírico o lírico-poético. De hecho, en el estado de la cuestión presentábamos diferentes propuestas terminológicas como “novela lírica” o “relato poético”, que si bien obedecían a concepciones más o menos abiertas del género, no presentaban en lo sustancial, grandes diferencias. Y en el apartado concerniente a las teorías de los géneros, para tratar de apoyar la crítica de Schaeffer a las clasificaciones genéricas, hemos utilizado definiciones de lírica y de poesía indistintamente.

Se nos planteaban dos elecciones para adjetivar las narraciones a las que nos referíamos: lírico o poético, y nos hemos decantado por el primero, así que ahora explicaremos por qué. Si bien podríamos analizar infinidad de casos o contextos en los que el uso de estos términos es equivalente, en otros, aparecen delimitados como cercos

conceptuales opuestos. Lo que parece claro, en cualquier caso, es la confusión terminológica, tal y como explica Beltrán Almería:

La interpretación del lirismo ofrece la situación más paradójica de la investigación estético-literaria. Por un lado, los géneros líricos han sido considerados como la expresión más pura del dominio literario y su estudio ha perseguido la comprensión de la literatura en estado puro, esto es, la poesía y sus leyes. Por otro lado, semejante concepción del lirismo desatiende lo que hay de específico en los géneros líricos y, al buscar aquello que es esencial a toda manifestación literaria, se ciega para comprender la auténtica naturaleza de la lírica.

Esta paradoja responde a un problema histórico. Hasta la Modernidad la cultura occidental ha considerado el ámbito estético-literario reducido a la Poesía, esto es, a la literatura elevada. Sólo con la Modernidad ese ámbito se ha ampliado a los géneros literarios no elevados (los géneros prosísticos). Con esta ampliación el concepto de Poesía ha sido reemplazado por el de Literatura, que contiene la Poesía (Poesía lírica, Poesía dramática y Poesía épica, como dice Hegel) y el de la Prosa (novela, cuento, géneros didácticos y géneros humorísticos) (Beltrán Almería: 2002: 130-131).

A pesar de este desplazamiento terminológico por el que “Poesía” pasa a ser en la Modernidad “Literatura” y la lírica uno más de sus géneros literarios (llegando a formar parte primero de la tríada hegeliana y más tarde de la división cuaternaria de los ámbitos archigenéricos especificados en los estudios estructuralistas), las confusiones nominales y las interpretaciones del género desde una perspectiva estético-literaria, siguen siendo, como apuntaba Beltrán Almería, muy confusas. Prueba de ello, un congreso reciente celebrado en la Universidad de Vigo en 2011 que llevaba por título “Discursos no líricos en la poesía contemporánea”, lo que pone de manifiesto que lo lírico y lo poético no son siempre términos intercambiables (ni siquiera equivalentes a “lírica” y “poesía”), y que además, poesía y poético no siempre se refieren a un mismo campo

semántico, o que provienen de acepciones distintas del término. Una de las primeras acepciones es la que señalaba Beltrán Almería, la Poesía como la “literatura elevada”, y de ahí todas las interpretaciones románticas que enlazan de alguna manera con la tradición que elevaba a los poetas a la categoría de dioses. Pero “poesía” también se refiere a aquella escritura que se sirve del poema como medio de expresión. En este sentido es en el que Tadié utilizaba el adjetivo “poético” al definir su *récit poétique* como “todo relato que toma del poema sus mecanismos de realización”. Un tercer sentido que podemos encontrar a lo poético enlaza con la primera definición que acabamos de aportar, pero trasciende el ámbito de la propia literatura, haciéndolo expansible a otros ámbitos culturales y vitales. De este significado más amplio parte, por ejemplo, Dufrenne (1973) en su obra sobre *Le Poétique*, analizando las vinculaciones de lo poético con la naturaleza desde una perspectiva cósmica. La propia María Moliner, sintetiza en su DUE los diferentes significados del término “poesía”:

1 f. Género literario exquisito; por la materia, que es el aspecto bello o emotivo de las cosas; por la forma de expresión, basada en imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas por la imaginación, y por el lenguaje, a la vez sugestivo y musical, generalmente sometido a la disciplina del verso. 2 Cualidad de las cosas y de la misma poesía por la que produce una emoción a la vez estética y afectiva: “En este trozo hay auténtica poesía. Un paisaje lleno de poesía”. 3 Composición literaria en verso: “Una poesía de Shakespeare”. 4 Conjunto de la actividad poética y de los poetas: “Historia de la poesía española del Siglo de Oro”

La primera acepción se corresponde con la caracterización de esa Poesía o literatura elevada que contemplan las poéticas anteriores a la Modernidad; la tercera con una definición estrictamente formal que surge de la oposición verso/prosa; la cuarta obedece a un enfoque diacrónico que no nos interesa, y la segunda, en tanto que define la

poesía como “cualidad estética” encaja con la propuesta de Dufrenne, y de las aproximaciones fenomenológicas en un sentido más amplio. Pero no sólo. En una recopilación de textos teóricos sobre la poesía, Hugues Marchall (2007) comienza su prólogo recordando la definición de Mallarmé sobre la poesía: “La Poésie est l’expression, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle”²⁶. Y en este mismo sentido, las palabras de Reverdy:

No hay palabras más poéticas que otras. Porque la poesía no está más en las palabras que en la puesta de sol o la espléndida expansión de la aurora –no más en la tristeza que en la alegría. Está en aquello que pasan a ser las palabras cuando llegan al alma humana, cuando han transformado la puesta del sol o la aurora, la tristeza o la alegría. Está en esa transformación operada sobre las cosas en virtud de las palabras y de las reacciones que tienen unas sobre otras en sus avenencias –repercutiendo en el espíritu y sobre la sensibilidad.

...ese tránsito de la emoción bruta, confusamente sensible o moral, al plano estético, donde, sin perder nada de su valor humano, elevándose gradualmente, aligera su peso terrestre y carnal, se depura y libera de tal suerte que se convierte, de penoso sufrimiento del corazón, en goce inefable del espíritu, eso es la poesía (Reverdy: 1919: 68).

Esta poética de Reverdy, compartida por otros de sus coetáneos hunde sus raíces en las ideas románticas. A pesar de ser la Modernidad la encargada de “relegar” los géneros líricos a una parcela dentro del vasto territorio literario, conocerá un nuevo desplazamiento terminológico del término “poesía” presente en filósofos como

²⁶ Stéphane Mallarmé: (1886): “Sur la poésie”, en *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, tomo II, p.657; citado en Marchal: 2007: 13

Heidegger y en buena parte de los herederos de las doctrinas fenomenológicas.

Pero parece que la confusión también se hace extensible entre los términos derivados de la lírica: lo lírico y el lirismo, para algunos autores no hacen referencia a la misma realidad. Lo primero que hace Antonio Rodríguez al comenzar su ensayo sobre “el pacto lírico”, ya lo hemos visto, es cercar el concepto de *lírico*, no sin antes advertir de las connotaciones negativas que han acompañado al mismo a lo largo de su historia. Nos interesa especialmente en este punto, señalar la diferencia que apunta el autor entre “lírico” y “lirismo”:

Il s'agit de se centrer sur le “lyrique” en tant que structuration typique du discours, et non sur le “lyrisme”, notion historiquement située dans la tradition romantique, qui engage un imaginaire de la création poétique et rend esthétique une attitude existentielle. Même si ces deux termes sont fréquemment confondus, il paraît nécessaire de les différencier car ils ouvrent des champs d'études qui se recoupent peu (Rodríguez: 2003: 5).

Este trabajo no comparte esa definición restrictiva y peyorativa de lirismo, aunque no niega que en algunos autores connota negatividad, sino como al fenómeno general que implica que un texto participe de los valores genéricos (en un sentido laxo) propios de lo lírico.

Preferencias terminológicas

Hecha esta advertencia, la siguiente pregunta sería, ¿por qué no “poesía” y “poético”? Simplemente, por las enormes derivas terminológicas en las que han desembocado, fuertemente ligadas a lo que venimos denominando con Beltrán Almería “la teoría orgánica de la poesía”. Será el propio autor el que destaque algunas de sus “enormes limitaciones”, empezando por el carácter mixto,

consustancial al lirismo que hay que tener en cuenta, mezclando “un rasgo quimérico, el tiempo eterno, con un principio de la seriedad patética: el héroe lírico” (2002: 132). Derivado de este hecho, de este carácter mixto, explica Beltrán Almería la confusión terminológica entre lo lírico y lo poético:

Los géneros líricos suelen ser designados por el más común nombre de *poesía*. La historia de la palabra *poesía* no debe pasar desapercibida. Para los antiguos la poesía no era un género sino una estética. La poesía reunía géneros como la épica, la tragedia, los líricos y otros que tenían en común, además de la versificación, su carácter quimérico elevado. Poesía se opone en la Antigüedad al dominio de lo medio y de lo bajo, de la prosa y de formas menores de poesía. Sin embargo, para la cultura europea, *poesía* termina significando *lirismo*. Y este cambio semántico no es producto de una simple confusión. Expresa ese cambio semántico la reivindicación por parte de los géneros líricos de la herencia de los géneros quiméricos elevados, de la *poesía*. La reivindicación de esa herencia se justifica por la continuidad del tiempo eterno de las tradiciones que caracteriza los géneros quiméricos elevados en los géneros líricos. Mientras la épica y la tragedia ática se han desvanecido, la lírica representa la continuidad de lo esencial de lo quimérico elevado adaptado a las nuevas leyes históricas y, por eso, fundido con el patetismo (Beltrán Almería: 2001: 133).

La etimología de ambos términos, efectivamente, establecía una diferencia obligada entre ambos, ya que lo poético o *poietico* estaba vinculado a lo artesanal, lo que se hace, a la *poïsis*, que en las poéticas se correspondía con la obra artística en general; mientras que la lírica, en torno a la cual se establece una gran polémica sobre la fecha de incorporación a las poéticas oficiales²⁷, su definición procede de su inseparable relación con la lira, instrumento vinculado al canto.

²⁷ Polémica en torno a la tríada genérica: vid. García Berrio (1992, 2006), y las dificultades que tiene el lirismo para enmarcarse en los géneros literarios.

Ambas raíces etimológicas siguen teniendo vigencia en nuestros días: hablamos de “cantante lírico o lírica”, igualmente que seguimos refiriéndonos a las *Poéticas* como a aquellos manuales que tratan de desvelar la artesanía, los mecanismos de producción de las obras literarias, independientemente de que estas pertenezcan a ese ámbito poético-lírico o no. Pero estas significaciones primeras se han visto igualmente desbordadas.

Entre las apuestas diferenciadoras, tenemos el caso de Meschonnic, quien en su *Pour le poétique* (1970), evita hablar de géneros a favor de unas “formas-sentido” que vendrían a ser conjunciones cuasi retóricas que transmiten en su forma un determinado efecto. Así, las diferentes “formas” que se acercarían a los géneros literarios, se combinarían con cinco sentidos esenciales que condicionarían dichas formas, originándose combinaciones como el teatro poético o la novela lírica. Entre estos cinco “sentidos” integra lo poético y lo lírico como ámbitos separados, definiendo sus diferentes formas de actuación.

Si bien muchos autores concluyen que “en la teoría literaria actual el término “lírica” remite no tanto a la estructura sino al tema y al tono” (Baldeshwiler: en Pacheco y Barrera: 1993: 167), otras son las voces (Rodríguez, Luján Atienza) que ven en lo lírico unas características textuales propias de su discurso, una suerte de modo caracterizador de eso que llamamos en este trabajo “lirismo”/“lírico”, entendido efectivamente como lo “característico del discurso lírico”.

Precisamente por ser lo poético una categoría que sobrepasa ampliamente los límites de las categorías literarias, parece que lo más sensato es acudir a lo lírico; ya que de “poéticas” podríamos tildar en un sentido laxo a todas las grandes narraciones que no se ven amenazadas por formas propias de lo lírico. *El Quijote* es poético en la medida en que sus ideales lo son en el sentido en que Dufrenne

entiende la relación entre la naturaleza y lo poético. Evitamos, por tanto, el término de “poesía” por la vaguedad terminológica que acarrea en muchos casos, llevando incluso a Gérard Pfiester (2008) a titular su recopilación de las mil y una definiciones de poesía, *La Poésie, c'est autre chose*²⁸.

Hugues Marchal en la introducción a la recopilación de estudios en torno a la poesía, retoma la idea de la palabra poética como fundadora, del verso como discurso primero. La particular disposición espacio-temporal de sus elementos, la propia del discurso en verso, condicionaba y caracterizaba este discurso. Palabra fundadora y memorial, gracias en buena parte a las ideas poéticas de Mallarmé y Reverdy, que en el ámbito filosófico recogerá Heidegger y buena parte de las aproximaciones fenomenológicas, que sintetizaba Roose en su artículo.

En cuanto a la elección entre “novela” o “relato”, nos decantaremos por este último. Siguiendo a Genette (1972: 81-83) podemos distinguir tres significados genéricos para la palabra “relato”. En primer lugar, se trata del “enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos”; en segundo lugar, “relato” también designa “la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.”. Por último, cita Genette un último significado del término referido también a un acontecimiento “pero no ya el que se

²⁸ Gérard PFISTER (dir): *“La poésie c'est autre chose”. 1001 définitions de la poésie*, Mesnil-sur-l'Estrée, ed. Arfuyen, 2008. Las citas recopiladas aparecen organizadas bajo ocho rótulos diferentes que dan cuenta de la heterogeneidad de las propuestas: A comme Affirmation, C comme Connaissance, E comme Émotion, L comme Licorne, M comme Musique, O comme Objet, R comme Révélation, V comme Vie.

cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí”. Genette dará a cada una de estas realidades presentes en todo tipo de discurso, tres denominaciones diferentes: historia, relato y narración. El relato, por tanto, en sentido laxo es el enunciado narrativo, como nos descubría el primero de los significados, pero abordar el estudio de ese relato como significante supone el estudio de las relaciones que este establece con su significado así como con la narración, es decir con el acto productor del discurso. La ventaja de utilizar “relato” o “narración”, término sinónimo siguiendo las apreciaciones de Genette, frente a “novela” es que se ajusta más a la realidad que tratamos de definir (que es por definición ambigua), además de estar desligado de referencias históricas concretas, pudiendo abarcar diferentes géneros o subgéneros narrativos sin necesidad de desvelar nada más de sus entresijos, aparcando parcialmente la problemática diacrónica de los géneros.

En este trabajo, privilegiaremos, por tanto, el término de “relato lírico”, donde el *lirismo* viene a ser un fenómeno de modulación que invierte las reglas genéricas propias de la narrativa a través de unas opciones genéricas inscritas en la genética propia de la narrativa que afecta tanto a su formación sensible, como a la referencia subjetiva. Como resultado, las narraciones conservan, a pesar de todo, la macroestructura semántica de las mismas, que imponen un narrador, una historia y unos personajes protagonistas de la misma. Asimismo, el lirismo regula las condiciones de lectura y por tanto afecta al régimen lectorial (pragmático) de los textos, estableciendo un “pacto ambiguo” (tomando el término de Manuel Alberca) entre lírico y narrativo, que llega a afectar a la estructura semántica de los mismos.

Desde esta perspectiva, entendemos el lirismo no como una apelación que implica características meramente temáticas que afectan

a un nivel superficial del texto, como esas resonancias románticas con las que lo vinculaba Antonio Rodríguez, sino como una expectativa genérica que delimita una retórica compleja que afecta a los diferentes estadios del texto.

Hipótesis de partida

Si recuperamos las conclusiones a las que llegábamos en epígrafes anteriores del lirismo como modalidad enunciativa y pragmática, podemos partir de las siguientes hipótesis que trataremos de mostrar en los análisis integrados en los capítulos que siguen:

- El lirismo como genericidad específica está codificado por unas reglas genéricas concretas: especialmente pragmáticas, como destaca Luján Atienza
- La narratividad en tanto que genericidad permeable y abierta, incluye entre sus opciones genéricas posibles el lirismo, que cuando se manifiesta, modula el discurso narrativo condicionando las reglas genéricas del mismo.
- Estas reglas genéricas de la narratividad mantienen siempre unos principios mínimos (lo que podemos llamar con Aparicio, aunque con intención algo diferente, el “cuanto” narrativo)
- En términos formales, la aproximación de ambas genericidades puede ser caracterizada desde el principio ambiguo de la similitud, principio que opera tanto en la modulación hipertextual como en la analógica, que no presentaba una causalidad evidente para Schaeffer.
- Si bien la crítica ha tratado de explicar estos relatos líricos desde la perspectiva hipertextual y diacrónica (Raimond, Freedman), ha desatendido la explicación analógica, que podría

explicar al parentesco de las diferentes derivas que han tomado las narraciones líricas.

- Para explicar dicha diferencia debemos reconstruir un esbozo del imaginario teórico que orbita en torno de esa nueva retórica que ha polarizado los géneros en dos polos (Combe). El imaginario de lo poético-lírico demostrará que las diferentes aproximaciones teóricas han encontrado la esencia de los textos poético-líricos en niveles diferentes del texto. Además, muchas de las propuestas teóricas son contradictorias en torno a esos aspectos. Esto explica que a un nivel potencial, el metatexto crítico que funcionaría como hipotexto abstracto del texto poético-lírico permita diferentes actualizaciones.
- Por otra parte, la permeabilidad de la narratividad y la porosidad del lirismo se explica en buena parte por la evolución de los fenómenos literarios desde una visión amplia, como la recuperada por Beltrán Almería a partir de los estudios de Bajtín. Desde esta perspectiva estética, el posrealismo propio de la narrativa contemporánea ha acercado sus fronteras a las del lirismo, que a su vez se ha contagiado de la polifonía narrativa olvidándose del coro, a la vez que la narratividad ha ahondado en los procesos introspectivos del yo.
- El choque de lo lírico y lo narrativo se produce en un segundo tiempo a nivel epistemológico: el “actuar” frente al “sentir” hace que el pacto fabulístico dominante recurra a mecanismos propios del pacto lírico.
- Este hibridismo ha encontrado dos campos de expresión particularmente ricos en la narrativa contemporánea: las “escrituras del yo” y la literatura que orbita en torno a lo maravilloso, en los alrededores de lo fantástico (en un sentido laxo) y la voluntad de expresar un “más allá de la realidad”. El

objetivo de los próximos capítulos será justificar esta hipótesis a través de las propuestas de Francisco Umbral y de Sylvie Germain.

CAPÍTULO II

FRANCISCO UMBRAL O LA REESCRITURA DE UN YO LÍRICO

*Nada produce a un hombre tanto miedo como otro hombre
–sobre todo si los dos son uno mismo–.*

Julio Llamazares: *La lluvia amarilla*

II.1. HUELLAS DEL YO EN LA ESCRITURA

Sabemos que un mismo objeto puede ser contemplado desde ópticas bien distintas, e incluso que una misma mirada puede multiplicarse en enfoques oblicuos, como en la composición de Doisneau. Cuando lo contemplado, además, es un proceso tan diacrónico y poliédrico como la vida, las combinaciones posibles son infinitas. La memoria, como ese intento abarcador y nunca fiel, que insiste en recomponer los pedazos de un yo siempre distinto, participa de esa forma de mirar oblicua, otra, que no calibra las distancias ni las aproximaciones. Escribir la memoria (si es que podemos escribir algo que no lo sea) fuera de todo pacto autobiográfico establecido, supone convertirnos en el otro, en aquel que, como en las ruinas circulares, nos escribe y nos sueña, y en un intento de parecerse a nosotros, nos inventa. Ese otro, que nos recuerda y escribe desde la memoria literaria.

Clasificar y definir este ejercicio de mirada oblicua ha sido el objetivo de buena parte de la crítica dedicada a la denominada “autoficción” o a las diferentes “escrituras del yo”. Es curioso cómo este tipo de apuestas ha proliferado en las últimas décadas, en plena episteme posmoderna, donde los conceptos de realidad, verdad e identidad parecen olvidados, como recuerda Alberca (2007) a través de una conocida frase de Eagleton. Estas escrituras del yo, sin embargo, tratan de desmarcarse de las escrituras impresionistas impregnadas de filosofía bergsoniana en las primeras décadas del siglo pasado, y plantean un yo escindido, complejo, que no sólo se debate entre el tiempo del recuerdo y el de la escritura, sino que busca una complejidad mayor. Propuestas como la de Annie Ernaux en *Les années*, tildada de literatura transpersonal, o la de Michel Tournier en su *Journal extime*, que busca en los espacios y las fechas una cronología poética de su vida, una autobiografía desde fuera, desde una pretendida e imposible imparcialidad de las cosas, son un ejemplo de las posibilidades oblicuas de la memoria. Entre la nómina de autores españoles, unos de los más estudiados por la crítica serán Javier Marías, con títulos tan emblemáticos como *Todas las almas* o *Negra espalda del tiempo* y Enrique Vila-Matas con su *Doctor Pasavento* o *París no se acaba nunca*, reconstrucción del aprendizaje literario del autor en un París que poco tiene ya de fiesta, a pesar de retomar el título del último capítulo del libro de Hemingway.

Estas apuestas, a pesar de ciertas resonancias a una herencia proustiana, se alejan de esa literatura “epifánica” que remitía a la infancia, al lugar primero, donde nuestro yo se forja en un territorio que guardará para siempre el simbolismo del mito, donde el yo se recreaba en sí mismo. Las otras, las que se apropiaban de la mirada de la infancia y que Umbral denominada con Marthe Robert “del hijo pródigo”, se mueven en el espacio de lo esférico, de lo circular, en el mundo de la madre y de los libros que dilatan el tiempo. Frente a ellas,

las apuestas de Marías, Vila-Matas, Ernaux o Tournier nos enfrentan a un espacio de alteridad marcada por diferentes espejos. El reflejo del espejo romántico deja paso a la complejidad de los cristales rotos, de las imágenes múltiples e idénticas que convergen en una misma memoria. En cualquier caso, epifánicas o no, esféricas u oblicuas, el terreno de estas escrituras del yo se presenta como especialmente apropiado para el surgimiento de la voz lírica; no en balde, Proust y sus herederos inmediatos aparecen inevitablemente entre las nóminas de autores de novela lírica o relato poético realizadas por críticos posteriores (Raimond, Freedman, Tadié).

A lo largo de las siguientes páginas, abordaremos una de esas escrituras del yo que se presentan al embate del lirismo, de la mano de una selección de textos de Francisco Umbral, que se mueve entre la admiración y adhesión a la poética proustiana (tal y como declara explícitamente en el prólogo a uno de sus libros) y el inevitable contexto literario que le llevará hacia otras derivas más propias de la escritura posmoderna. Lo interesante de la escritura umbraliana, a nuestro parecer, es la síntesis de dos memorias que convergen en un mismo espacio textual, en un mismo libro, que es el que trata de escribir a lo largo de sus diferentes obras. Como en el *Diccionario jázaro*, cada historia nos reenvía a otra, que aparecerá, repetida y diferente, en la obra a la que nos reenvía la memoria del autor, y nuestra memoria lectora, creando un entramado de complicidades que siempre dejan algún hueco. Estos huecos, vacíos, ausencias de la memoria, funcionan creando una retórica del secreto.

Para Darío Villanueva (2009: 149) la dimensión autobiográfica de la escritura umbraliana justificaría casi totalmente su pertenencia al género de la novela lírica, al que el mismo crítico ha consagrado varios estudios. Autobiografismo y experiencia urbana estarían en la

base del lirismo narrativo de Umbral, tal y como ya había señalado Villanueva al explicar la conjunción de lirismo y novela. El crítico hace un recorrido por otras de las características que comparten otros destacados representantes del género con el autor de *Mortal y rosa*, tales como el fragmentarismo, la esencialidad del lenguaje, el denominado “tiempo intenso” que pretende alcanzar una instantaneidad esencialista, pero sobre todo, una relación completamente nueva y tergiversada de la relación sujeto-objeto que la novelística del XIX proponía. Ya no importa la lucha del yo contra el mundo, sino que ambos aparecen fundidos y “el yo genera una secuencia de imágenes transformadoras de la realidad, o de epifanías reveladoras de ella, al tiempo que se consolida y toma conciencia de sí mismo como *mismidad*” (*ibid.*: 159). Esa *mismidad*, o mejor, *ipseidad* del yo consigo mismo, tal y como plantean el problema las teorías de la enunciación lírica, está efectivamente en el origen del lirismo narrativo de Umbral. Lo que trataremos, por tanto, de mostrar en este capítulo es cómo el lirismo se apropia de las reglas pragmáticas de las denominadas “escrituras del yo” o “autoficciones”, a partir de cinco novelas de Umbral correspondientes a lo que él llamó “novelas de la infancia y la provincia” (*Los males sagrados*, *Los helechos arborescentes*, *Las ninfas*), ese “diario íntimo” lírico y difícilmente encasillable en la taxonomía genérica que es *Mortal y rosa* y el “poema de la madre” que constituye *El hijo de Greta Garbo*. Lo que nos interesa de esta selección es ver cómo ese lirismo se manifiesta y ulcera el discurso narrativo de forma diferente. Si tuviéramos que establecer una escala de lirismo entre las obras escogidas, en primer lugar, hablaríamos de *Mortal y rosa*, seguido de *El hijo de Greta Garbo*. En tercer lugar, las dos novelas de la infancia, *Los males sagrados*, primero, y *Las ninfas* después. El último lugar estaría ocupado por *Los helechos arborescentes*, que en nuestra opinión no participa del lirismo más o menos evidente en las otras composiciones.

Y sin embargo, como veremos a lo largo de este capítulo, comparte muchos de los rasgos de las escrituras del yo que van a favorecer la aparición del lirismo. De ahí, que en un primer movimiento tratemos de acercar los modos de proceder de las escrituras del yo con las del lirismo, para tratar, en un segundo momento, de establecer los límites, ejemplificado en nuestro caso con *Los helechos arborescentes*.

Las preguntas de las que partimos por tanto son: ¿en qué medida la escritura de Umbral, en concreto la de los libros que hemos escogido para ejemplificar esta narratividad lírica de la que venimos hablando participa del carácter complejo, abismal y oblicuo que viene definiéndolas? Y, ¿qué pautas específicas aporta, en tanto que “escritura del yo”, frente a otro tipo de apuestas posibles? Es decir, en su modulación genérica, ¿qué reglas o qué opciones genéricas transgrede o escoge?, ¿qué aspectos del imaginario teórico de lo poético-lírico actualiza?

Subjetividad y enunciación

Antes de adentrarnos en especificaciones teóricas, hemos de partir de una observación importante: tanto en el ámbito de la lírica como en el de la narrativa, en cualquiera de sus manifestaciones genéricas específicas, podemos rastrear la huella de una profunda subjetividad. Lo que parece evidente para cualquier lector de poesía (tras la revolución romántica, porque en el paradigma clásico, la subjetividad no era un rasgo pertinente del género) resulta menos obvio en la lectura de textos narrativos. Y, sin embargo, como ha demostrado la narratología, la complejidad compositiva que este tipo de textos pueden llegar a alcanzar, es tan sólo una forma de encubrimiento de esa voz primera de la que surge todo texto.

Hemos de advertir que la mayoría de los estudios narratológicos parten de premisas no exentas de polémicas, empezando por la presencia del yo del autor, ser empírico fuera del texto. En principio, el autor parece estar desterrado como estancia ficcional narrativa, al igual que se le ha destronado como garante último del sentido de su obra (Barthes y su famosa “muerte del autor”), pero tanto el pacto autobiográfico de Lejeune como el término de *autoficción* exigen de una lectura referencial (Alberca: 2007) y la famosa muerte del autor ha sido no poco contestada (Garrido Domínguez: 2012). En principio, la narratología tradicional diferencia entre la *historia*, definida en términos semánticos, y el *discurso*, que es la obra en sí, palabra por palabra. Esta distinción permite *a priori* distinguir dos niveles referenciales que potencian el efecto de ficción tantas veces atribuido a los géneros narrativos. Permite también establecer una distancia con la figura del autor, ya que las palabras del *discurso* son responsabilidad del narrador, no del autor. Sin embargo, esto que parece algo obvio y una realidad asumida por todos, no resulta tan cierto si pensamos en el juicio de Flaubert a causa de *Madame Bovary* o en el deambular de *Lolita* hasta encontrar un hueco en el mercado editorial (y su primera edición no fue en una colección de reconocido prestigio precisamente). Con estos ejemplos queremos aproximarnos a la problemática de la figuración lírica, dado que si bien en un plano teórico los géneros narrativos parecen exentos de este tipo de ambivalencias, el mundo extratextual parece no tenerlo tan claro. Pero sigamos repasando los conceptos narratológicos que se acercan a lo que podemos denominar con Pozuelo Yvancos las “figuraciones del yo” en la narrativa.

Frente a ese yo empírico, real del autor, el yo que defiende la narratología posestructuralista es el del emisor de la enunciación compleja que constituye todo hecho literario, que la crítica

tradicionalmente ha denominado narrador. Será precisamente la figura del narrador la que nos permita establecer diferentes niveles de focalización y modalización del discurso. Sin embargo, las categorías son mucho más complejas y las taxonomías narratológicas están llenas de matices que trataremos de desentrañar con la ayuda de tres manuales que recogen los aspectos esenciales y fundamentales de este debate. Estos tres manuales son *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual* (1995) de Alicia Redondo, *El texto narrativo* (1996) de Antonio Garrido y *La poétique du roman* (2001) de Vincent Jouve.

Estas formas o modalidades de figuración pueden rastrearse en dos niveles: en primer lugar, siguiendo a Alicia Redondo, en los componentes de la función narradora, especialmente la voz y la modalización; en segundo lugar, en un sentido más amplio, en la enunciación del texto, dentro de la cual Jouve destaca otros tres aspectos: el “efecto-sujeto”, la intertextualidad y la ironía.

La función narradora es la encargada de la elaboración del discurso, es su modalización. La voz narradora pertenece al sujeto que habla en el texto, y siendo todas las voces del narrador, podemos distinguir tres categorías: enunciador-narrador, narrador y personaje-narrador. Sin embargo, las voces del relato pueden pertenecer a dos niveles discursivos distintos: el de fuera de la historia contada (al que pertenecen enunciador y narrador: narrador extradiegético) y el de dentro de la historia contada (personaje: narrador intradieético). En cuanto al enunciador-narrador, es la voz que está más cerca de la enunciación, sin confundirse nunca con el autor, y adopta dos formas: el enunciador implícito y el explícito. Mientras que este último tendría una voz que deja su huella en el texto, el enunciador implícito es el responsable último del texto a pesar de no tener voz propia, es el

responsable del paratexto cuando no aparece el enunciador explícito, y de la organización general del texto; es también el responsable de los cambios de estilo y usos lingüísticos; es quien elige el título de la obra y los nombres propios de los personajes y el único legitimado para usurpar la voz a los personajes y hacer sentir su presencia por entrar en contradicción con la voz que ha usurpado (formas de ironía).

La narración tiene sus propios mecanismos de modalización, que permiten al narrador regular la información narrativa, estableciendo una mayor o menor distancia con su enunciado o focalizándolo, eligiendo la perspectiva desde la que quiere plantear lo que dice. Será precisamente la noción de distancia, en tanto que mecanismo de modalización, la que esté vinculada a conceptos tan utilizados para las reparticiones genéricas como “objetivo/subjetivo” o “mimético/diegético”. Esta distancia, como explica Jouve, afecta a tres grandes ámbitos: el de los eventos, el de las palabras²⁹ y el de los pensamientos³⁰. Frente a esta distancia establecida con respecto a la voz que habla, la focalización se centra en quién percibe, desde qué

²⁹ Se refiere a las diferentes modalidades discursivas que podemos encontrar. Jouve distingue entre el discurso narrativizado, el discurso traspuesto, el discurso indirecto libre, el discurso directo y el discurso inmediato.

³⁰ Con el propósito de analizar minuciosamente estos efectos de distancia narrativa relativa a los pensamientos o ideas narradas, Dorrit Cohn publicó un minucioso estudio titulado *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), donde distinguía fundamentalmente tres modos, que en español se han traducido por:

- **Psico-relato**, que viene a ser la presentación de la vida interior de un personaje por un narrador omnisciente;
- **Monólogo narrativizado**, donde se presentan los pensamientos de un personaje a través del estilo indirecto libre;
- **Monólogo directo**, o citación exacta de los pensamientos de un personaje.

enfoque se analizan los hechos. Al igual que otros términos narratológicos, el de focalización no ha estado exento de polémicas, aunque podemos distinguir tres tipos de focalización comúnmente aceptados: la focalización cero, interna o externa.

La presencia de un “sujeto narrativo” más allá del narrador que nos cuenta la historia, posibilita esa polifonía textual preconizada por Bajtín en sus estudios sobre la novela. Aunque no entraremos aquí en las implicaciones histórico-sociales del término, nos interesa rescatar la idea de dialogismo para subrayar la importancia que tiene analizar el discurso en su contexto, es decir, dentro de una pragmática comunicativa. Será precisamente del ámbito de la pragmática de donde proceda el término de enunciación, definido por Ducrot y Todorov en los siguientes términos:

La production linguistique peut être considérée: soit comme une suite de phrases, identifiée sans référence à telle apparition particulière de ces phrases (elle peuvent être dites, ou transcrites avec des écritures différentes, ou imprimées, etc.); soit comme une acte au cours duquel ces phrases s’actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises. Telle est l’opposition entre l’énoncé et la situation de discours, parfois appelé énonciation. Cependant, lorsqu’on parle, en linguistique, d’énonciation, on prend ce terme en un sens plus étroit [...] ce que la linguistique retient, c’est l’empreinte du procès d’énonciation dans l’énoncé (Ducrot y Todorov: 1972; citado en Jouve: 2001: 80).

Esta “huella del proceso de enunciación en el enunciado” es lo que analiza Jouve en el capítulo dedicado a la enunciación narrativa en el libro que dedica a la propuesta de textos narrativos. En dicho capítulo recoge tres conceptos que vendrían a ser las manifestaciones de esa enunciación: por un lado, el “efecto-sujeto”, como manifestación de la subjetividad del emisor que se plasma en los

diferentes niveles del texto³¹; por otro, la intertextualidad y la ironía, como mecanismos que evidencian las fisuras de una voz única y dan cuenta de la polifonía textual. Estos análisis narratológicos excluyen la presencia del autor desde el momento en que asumen que esa huella enunciativa está inserta en un contexto de ficción, por lo que no tiene porqué responder a criterios de “verdad enunciativa” por parte de un autor que se hace responsable de dichos enunciados. Sin embargo, confirman la sospecha hegeliana de la presencia subjetiva en el discurso narrativo.

A pesar de que empezamos descartando al autor empírico como participante en el hecho literario, no podemos obviar lo que Jouve denomina “los anclajes del texto en el afuera”, es decir, las huellas que el mundo exterior, referencial, deja en el texto. Como demostró Harshaw, el Marco de Referencia Interno que desarrolla todo texto narrativo, se define por el diferente tipo de relación o modulación que establece con el Marco de Referencia Externo del afuera. En este sentido podemos entender las lecturas históricas que buscan rescatar informaciones de una época, y, sobre todo, las lecturas bio- o autobiográficas. Así, se desarrolló una de las corrientes críticas que conceden más importancia a la figura del autor que late tras el texto: la psicocrítica de Charles Mauron, cuyo objetivo era reconstruir el mito personal del autor a partir de sus textos. Según Mauron, tras

³¹ Este “efecto-sujeto” puede manifestarse en al menos tres niveles según Jouve:

- Nivel semántico, a través de una operación de selección de temas, registro léxico y figural, así como de expresiones calificativas.
- Nivel sintáctico, que se organizará de forma distinta tanto a nivel microtextual como macrotextual e función del efecto buscado.
- Nivel pragmático, donde el sujeto narrativo se revela a través de la elección del interlocutor al que se dirige. La retórica ha codificado tres grandes modos de dirigirse hacia el otro: el *logos*, el *pathos*, y el *ethos*.

superponer diferentes obras de un mismo autor, siempre pueden encontrarse situaciones dramáticas recurrentes que desvelan un conflicto psíquico fundamental que está en el origen de la obra.

Lecturas frustradas de Umbral: en busca del autor

Partiendo precisamente del modelo de Mauron, Mariana Genoud de Fourcade (2003) trata de aplicar las teorías de Mauron, Bachelard y Freud al estudio de lo que denomina las “novelas memorialísticas” de Umbral, centrándose en el análisis de la figura de la madre que, para la crítica, estaría en el centro de un complejo edípico en *Las ánimas del purgatorio* (1982), que sería el paso previo literariamente hablando al denominado por el propio autor “poema en prosa de la madre”, *El hijo de Greta Garbo* (1982).

En el mismo volumen, que recopila diferentes estudios acerca del autor (Ardavín: 2003), Alberca habla de la madre como de una ausencia que impide cerrar el círculo de esa memoria de la infancia y que el autor prometió cerrar con la publicación de *Los cuadernos de Luis Vives* (1996). En esa ausencia radica precisamente el “fallo” de la escritura umbraliana, por su falta de dimensión memorialística al tratar de mostrar y esconder a un tiempo, su pasado. Por eso, Alberca habla de un “mito personal” que “parece emanar, más o menos conscientemente, de un trauma y de la dificultad de aceptar la verdadera realidad vivida” (2003: 63).

Los trabajos de Genoud de Fourcade y de Alberca se asientan en una investigación biográfica que Anna Caballé llevó a cabo en 1999³² y que ampliaría en la biografía publicada en 2004. Se inscriben, por tanto, en una lectura referencial de la obra umbraliana, lectura que

³² Anna Caballé: “Francisco Umbral, los comienzos de un escritor”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1999 (pp.9-20).

reivindicaba Genoud de Foucade en las últimas páginas de su artículo, a través de las palabras de Isabel Paraíso³³. Esta postura podría resumirse con las siguientes palabras de Caballé, que trata de sintetizar con ellas el propósito último de la escritura umbraliana, entendida como una pulsión necesaria que surge de un sujeto vacío y desposeído que arrastra un pasado traumático marcado por el vacío³⁴:

Su obra literaria hay que leerla e interpretarla en función de una titánica lucha interior: la de un hombre que ha tenido que hacerse a sí mismo desde la nada, desde el vacío de un nacimiento incómodo y humillante que le arrojó de inmediato a una posición marginal, fuera de la sociedad, expulsado del paraíso al que todo niño debería tener derecho por el simple hecho de nacer: unos padres que acompañen suavemente su incorporación al mundo. Umbral no ha tenido eso y ha vivido esclavizado por sus demonios interiores, por la obsesión dramática de ser engullido por la nada, de naufragar en los márgenes del río de la vida a causa del espejo negro del no-ser (Caballé: 2004: 17-18).

³³ La cita que recoge es la siguiente:

Conexionar una obra literaria con su autor es el enfoque más natural y constante a lo largo de los veinticinco siglos de reflexión literaria en la cultura occidental. Salvando el paréntesis de 1920 a 1975 – aproximadamente–, e que algunos escritores o críticos y algunos movimientos vanguardistas niegan al autor los derechos sobre su obra (sobre todo su interpretación de ella), los demás siglos e incluso parte del nuestro [...] han considerado al texto literario como fruto de un hombre concreto con sus experiencias biográficas y su formación literaria.

en Isabel Paraíso: “Literatura y biografía”, en DE LA FUENTE, Ricardo (ed.) (1999): *La historia de la literatura y de la crítica*, Salamanca, Ediciones Colegio de España (pp.111-132), citado por Genoud de Fourcade (2003: 43).

³⁴ Lectura que se verá modificada por el artículo de Jabois, que citaremos más adelante, en el que se desvela la identidad del padre de Francisco Umbral. Al artículo de Jabois, le precederá unos días más tarde la respuesta de Caballé diciendo que donde ella vio un vacío, tan solo había una sombra.

Y a demostrarlo dedica buena parte de su obra (que, por otro lado, llama la atención sobre diferentes aspectos muy interesantes de la obra de Umbral), explicando esa pulsión umbraliana de verse cada día publicado en todos los periódicos, de convertirse en uno de los focos y centros de la vida cultural española. Amén de esa explicación del carácter del autor y sus carencias, esta lectura podría entenderse como una lectura de género (literario) en la medida en que trata de analizar los aciertos y errores de Umbral con respecto a lo que denominará su “autorretrato”, destacando su falta de compromiso con la verdad de la historia, el estatismo de su escritura (frente al dinamismo que exigiría una autobiografía) marcada por la falta de continuidad, y un tiempo detenido en una indefinición poética (Caballé: 2004: 51). Un autorretrato que, de alguna manera, pugna por desvelarse en confesión, aunque tampoco lo consigue. Caballé (2004: 42), haciéndose eco de las reflexiones de María Zambrano³⁵, explica cómo la confesión implica un desvelamiento, un “sacar” cosas de uno mismo para llegar a mostrarse como un ser verdadero. Como movimiento contrario, reflejo, está el “ponerse” cosas que nos oculten y protejan de nuestros propios secretos. Pues bien, según la autora, la confesión en Umbral es un género fallido en el sentido en que ambos movimientos están presentes en su escritura y el segundo imposibilita la presencia del primero:

... Confesión, sí, en la medida que gira alrededor de algunos secretos que pugnan por salir del largo silencio en que habitan para dejar sitio a la verdad permanentemente mutilada, pero confesión fallida en la medida en que el escritor no ha conseguido enfrentarse a

³⁵ María Zambrano: *La confesión. Género literario*, libro que conoce tres ediciones, aunque la principal modificación se produce entre la edición de 1943 y la versión que publica en 1965 en la recopilación titulada *El sueño creador*. Otras dos ediciones le sucederán en 1988 (Madrid, Mondadori) y 1995 (Madrid, Siruela).

ellos con la valentía o la voluntad necesarias. El gran secreto de su vida ha sido fraccionado, ocultándose los fragmentos en el rompecabezas de la metáfora. De modo que para Umbral defender la metáfora tiene un valor metapoético y yo diría que metafísico: el escritor no ha dejado de *decirse* a sí mismo a través del vértigo de la acumulación metafórica, que proyecta y disgrega su pulsión autobiográfica, evitando en lo posible una explicación verdadera (Caballé: 2004: 52).

Si bien no descartamos este análisis como posible lectura, no debemos olvidar que la subjetividad presenta diferentes cauces de representación en la obra narrativa y que no sólo un autorretrato, una confesión o una autobiografía son formas de desvelamiento de ese yo narrativo³⁶. La diferencia radica en el conjunto de voces que la habitan: mientras que otro tipo de obras narrativas nos muestran las huellas de la subjetividad, como decían Ducrot y Todorov, dentro de un conjunto de voces más amplio (polifonía), a lo que aspiran los tres géneros citados es a unificar dichas voces, participando del principio de identidad entre narrador, autor y personaje postulado por Lejeune en su pacto autobiográfico. Junto a este principio, Lejeune planteaba para la autobiografía otro requisito fundamental, que era el de la verdad histórica, referencial, de la que la escritura umbraliana también parece querer alejarse.

Insistimos, esta lectura nos parece legítima, pero en el caso de Umbral plantea el problema de tildarla de escritura autobiográfica frustrada. Lo peor, sin embargo, es que analizada bajo el prisma de la novela, y por tanto, entendida como obra de ficción, no corre mucha mejor suerte. Parece una opinión bastante consensuada que Umbral no es un buen novelista en el sentido tradicional del término (García-

³⁶ Vid. DEL PRADO, Javier; PICAZO, Maria Dolores y Juan BRAVO: (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha.

Posada: 2001; Martínez Rico: 2002; Caballé: 2004), si bien todos aceptan la vinculación del autor con la tradición de la novela lírica europea y española, y con un estilo propio y reconocible, todos lo adornan con otras definiciones, desde el autorretrato a la autobiografía estilística (Martínez Rico: 2002: 104), pasando por taxonomías algo más precisas (Castellani: 2009).

Umbral bajo el prisma de la autoficción

Una posible solución parecía estar en ese neologismo mágico que inventara Doubrovsky en 1977: *autoficción*, término que pronto encontró una estupenda acogida entre autores y críticos literarios y que empezó a proliferar de manera descontrolada sin que sus diferentes usos tuvieran mucho que ver entre sí. Para tratar de poner remedio a este problema, Alberca dedicó un concienzudo ensayo en 2007 a lo que denominó “novelas del yo”³⁷, “establecen una dialéctica y tensa ecuación entre lo ficticio y lo vivido, entre lo real y su simulacro” (Alberca: 2006: 60), precisando, sin embargo, que cada uno de los tipos que establecerá en clasificación articula las relaciones entre este binomio vida-ficción de forma diferente. Lo que tendrán en común todas ellas es la necesidad de una lectura centrada en las relaciones extratextuales del relato, una lectura referencial, ya que todas estas novelas del yo nos reenvían a un tipo de figura del autor que se corresponde con el autor empírico. La lectura de este tipo de obras, por tanto, impulsa al cotejo con otros textos, ya sean biografías

³⁷ La crítica francesa ha utilizado un término más global: “écritures de soi”; vid. DEGOTT, Bertrand y Marie MIGNET-OLLAGNIER (dir.): (2002): *Les écritures de soi. Secrets et réticences*, París, L’Harmattan; VIART, Dominique y Bruno BERCIER: (2008): *La littérature française au présent*, París, Bordas (pp.29-130); sin olvidar los ya clásicos estudios de Georges GUSDORF: (1990): *Lignes de vie 1 : les écritures de moi* y *Lignes de vie 2 : auto-bio-graphie*, ambos en la editorial Odile Jacob.

o autobiografías, bien simplemente las diferentes informaciones recurrentes que podemos inferir en la lectura de la obra del autor. Por tanto, las novelas del yo se desarrollan en ese espacio intermedio de “pacto ambiguo” que establece diferentes gradaciones entre dos polos constituidos por el pacto novelesco y el pacto autobiográfico. El pacto de Lejeune, como recuerda Alberca, se asienta en dos principios: el de identidad (que implica convencer al lector de que quien dice “yo” se corresponde exactamente con el autor empírico de la obra, por lo que autor, narrador y personaje son la misma persona) y el de veracidad de los hechos narrados. Por este principio de veracidad, que Lejeune denomina “pacto de referencialidad”, se establece un contrato de lectura referencial, por el cual todo de lo que habla el texto es algo que ha acontecido y que puede demostrarse en un cotejo con la realidad. Frente al pacto autobiográfico, el novelesco postula lo contrario: el distanciamiento del autor con respecto de su narrador, que redime al primero de toda responsabilidad, puesto que él siempre es otro. El lector, por su parte, acepta la suspensión de la realidad, para buscar no lo que de verdadero tiene el relato, sino de verosímil. A pesar de las diferentes corrientes que han clamado por abolir la diferencia entre Historia y ficción, Alberca se declara defensor de dichos límites y diferencias.

La ambigüedad de la que participan todas las novelas del yo, se materializa de formas distintas. Así, un primer tipo de estas novelas es la autobiografía ficticia o las memorias ficticias. El yo fingido, en este caso, obedece bien a una necesidad de esconderse (Alberca lo ilustra con el caso del *Lazarillo de Tormes*), bien a un porcentaje elevado de juego. Alberca recuerda con Kate Hamburger el poder que tienen los relatos en primera persona para simular enunciados de realidad, aunque insiste en que este grupo de novelas se basan en la simulación: simulan ser autobiografías, pero entran en el ámbito de la ficción (si bien, como bien al principio del capítulo, todo texto narrativo presenta

una serie de “anclajes en el afuera”). La confusión posible que plantea la lectura de este tipo de textos es conferirle existencia empírica al yo narrativo. Ninguna de las obras escogidas de Umbral participa de este tipo de relatos.

Más complicado resulta establecer las diferencias entre los otros dos tipos de novelas del yo que nos propone Alberca: la novela autobiográfica y la autoficción. La primera, que ocupa un espacio intermedio en la clasificación de Alberca, puede valerse de mecanismos de graduación del principio de identificación. En los casos en los que estamos ante un narrador anónimo, la ambigüedad se inclina del lado de la lectura autobiográfica (si bien como hemos insistido en dicha lectura el conocimiento extratextual es necesario), mientras que en aquellos casos en los que el narrador tiene un nombre distinto al del autor, la balanza se inclina más hacia la lectura novelesca, favorecida por el distanciamiento propio del pacto novelesco; pero en ambos casos, la novela autobiográfica tiende a la disociación de autor y narrador. Alberca denuncia el uso indiscriminado que se ha hecho del término que le ha restado especificidad. Y esta reside precisamente en esa disociación entre autor y narrador (distanciamiento propio de la novela) conjugada con una lectura que perciba aquella historia como una proyección encubierta de la vida del autor. En palabras de Alberca, “la novela autobiográfica es un relato que esconde primero para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y la personalidad del autor empírico y la biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio” (2007: 113). Explica su pervivencia en los dos principios (aparentemente contradictorios) que la articulan; a saber: la necesidad de expresarse, por un lado, y de ocultarse, debido a determinados tabús sociales o restricciones jurídicas, por otro. El camuflaje del autor en los ropajes de otra persona se explica también por el peso que tiene la ficción en la

recepción estética (al considerársela superior al de la lógica de la autobiografía).

La autoficción presenta, al igual que la autobiografía, una identificación nominal más o menos evidente (en dicha identificación según Alberca también entran apodos, diminutivos o nombres/ ausencias que despierten en el lector ese reflejo identificador) entre narrador-personaje y autor. Según Alberca, “la autoficción resulta ser, a pesar de su apariencia de artefacto o de fruto de cultivo transgénico, la estrategia autobiográfica más desconcertante y transgresora que nos encontramos en este panorama de las novelas del yo” (2007: 130). Es una autorepresentación ambigua. Frente al ocultamiento explícito de la novela autobiográfica, en la autoficción encontramos una apariencia de transparencia. Lo que resulta ambiguo es que esta identificación choca con el estatus ficticio que se confiere al relato y por tanto al propio narrador-personaje. La distinción, sin embargo, no resulta del todo evidente en muchas obras; de hecho, el propio Alberca, que al ejemplificar entre sus páginas (2007: 111) cita *Los males sagrados* como novela autobiográfica, la incluye posteriormente en la nómina de autores y títulos que incluye en su obra a modo apéndice (2007: 307). De ahí, que el autor del ensayo insista tanto en la importancia de la recepción:

Bajo las diferentes formas de las novelas del yo, sean memorias ficticias, novelas autobiográficas o autoficciones, la identidad del narrador constituye el verdadero problema. Depende de la manera que el lector lo resuelva, es decir, la manera en que considere al personaje, se decantará por uno o por otro estatuto narrativo. Esta búsqueda implica finalmente al lector, pues él mismo, al indagar en el personaje, acaba cuestionándose su propia persona. En su caracterización social, la personalidad se construye siempre en la relación con los otros, y la problemática personalidad del personaje se convierte en el espejo, en el que el lector se mira también; en él se reconoce, se construye o se inventa en paralelo a la figura del personaje. En la lectura, el receptor

se siente concernido como verdadero destinatario de la confidencia y, como observador privilegiado, asiste a la construcción de la “identidad narrativa” del narrador-protagonista, que en su relato reconstruye el yo vivido y explora el yo virtual, mezclando experiencia y proyecto (Alberca: 2007: 172-173).

La clasificación de Alberca va más allá, estableciendo a su vez, una caracterización de las diferentes clases de autoficciones, siguiendo los estudios de Vicent Colonna (1989, 2004), discípulo de Genette, que propone distinguir tres tipos de autoficciones: una referencial o autobiográfica (próxima a la autobiografía), otra reflexivo-especular (metafictiva, una “metalepsis discursiva”: relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos) y una tercera figurativa (que en 2004 rebautizará como “fantástica”), con una transfiguración del autor en un personaje que tomando rasgos de él, pero que es indiferente a la verosimilitud autobiográfica. Para Colonna lo esencial de la autoficción no reside en la inspiración autobiográfica de la vida del autor, sino en la ficcionalización del mismo (1989: 16).

El primer tipo de autoficción es la, denominada por Alberca, **autoficción biográfica**, que se aproxima al pacto autobiográfico en la medida en que el punto de partida es la biografía del escritor. La ficcionalización es mínima y el efecto de verosimilitud máximo. Según Alberca, a menudo es la insistencia de este tipo de relatos por presentarse como verdaderos lo que despierta la sospecha del lector y permite su lectura en clave autoficcional. Una de las formas más habituales de estas autoficciones biográficas son los relatos de infancia. En segundo lugar, presenta Alberca la **autobioficción**, que guardaría un equilibrio casi perfecto con respecto a ambos pactos, llegando a desconcertar al lector (“incertidumbre lectora”), que no llega a estar seguro de si su lectura debe obedecer a una decodificación novelística o autobiográfica. Quedarse sólo con una de las dos empobrece, sin duda, el efecto del texto, por lo que el reto consiste en mantenerse en

esa tensión funambulista entre ambos pactos. En último lugar, estaría la **autoficción fantástica** (nomenclatura tomada de Colonna), caracterizada por la “manera fuertemente ficticia en que se desrealizan los datos autobiográficos de los que arranca el autor o por la manera en que éste se inventa una personalidad y una historia radicalmente diferente a la suya (...) y que sin embargo también le representa” (2007: 190).

Como ocurría en la clasificación de las novelas del yo, lo más complicado resulta identificar los puntos intermedios. En el caso de Umbral, si tratáramos de establecer una graduación de transparencia entre las obras que hemos seleccionado, empezáramos por *Mortal y rosa* y terminaríamos con *Los helechos arborescentes*. Hablar de “novela autobiográfica” en el caso de *Mortal y rosa* sería asumir la problemática categorización de la obra dentro del rótulo de la novela, con todas las advertencias teóricas que se nos hacían al respecto (Martínez Rico: 1998; García-Posada: 2001; Caballé: 2004). Por eso, para reapropiarnos de la nomenclatura establecida por Alberca, utilizaremos los términos de “relato” o “narración” que justificamos en la última parte de nuestro primer capítulo³⁸.

Mirada analógica y fragmentarismo: el yo desnudo de Mortal y rosa

Descartadas las memorias ficticias, la primera cuestión que se impone es si estamos frente a un relato autobiográfico o a una autoficción. Si atendemos la importancia de la lectura referencial, en

³⁸ La citación de estas obras se hará a partir de ahora mediante siglas, cuya correspondencia es la siguiente: **MR**: *Mortal y rosa* (1975), edición de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra / Destino, 2001; **HGG**: *El hijo de Greta Garbo* (1982), edición de Miguel García Posada, Madrid, Planeta, 1982; **LMS**: *Los males sagrados* (1976), Barcelona, Destino; **LN**: *Las ninfas* (1976), Barcelona, Destino; **LHA**: *Los helechos arborescentes* (1980), Barcelona, Argos-Vergara.

el caso de esta obra, parece evidente la raigambre autobiográfica de la anécdota que la motiva: la muerte del hijo de Francisco Umbral y España Suárez, Pyncho, de seis años de edad, en julio de 1974. Ese drama, documentado y conocido para cualquier lector atento que se acerca a la obra de Umbral, nos obliga a una interpretación autobiográfica. Ahora bien, ¿relato autobiográfico o autoficción biográfica? La falta de elementos narrativos de esta obra probablemente nos arrastre a decodificarla como un relato autobiográfico ya que las estrategias de figuración del yo no están apenas marcadas: el yo narrativo, se presenta como un yo anónimo a lo largo de todos los capítulos-fragmentos que constituyen la obra y se construye como un sujeto reflexivo, pensante, elegíaco (el tono de planto domina la obra), difícilmente identificable como personaje protagonista.

Pero a su vez, la propia estructura de la obra desplaza el debate del pacto autobiográfico enfrentado al pacto novelesco al de la actualización de la memoria, debido a su marcado fragmentarismo, que transforma la ilusión de la enunciación directa propia de las autobiografías por la lógica de la analogía (Javier del Prado: 1999: 92). Esta progresión analógica hace que el discurso avance mediante recurrencias que giran en torno a un eje principal: la muerte, la ausencia, el vacío. El yo padre ve al hijo en cada escena de la vida cotidiana buscando huellas de esa ausencia. El hijo es la presencia constante que se filtra en cada objeto. Y la mirada analógica del yo-padre reconstruye la ausencia trazando correspondencias entre las cosas que acaban ligando la vida perdida del hijo a las cosas del mundo. Los diferentes espacios de la ciudad, la habitación, la cocina, la mecedora, el mercado, el hospital... todo respira la ausencia del hijo.

Octavio Paz en *Los hijos del limo* señalaba dos lógicas enfrentadas, esta vez no tanto desde el punto de vista estructural como epistemológico: la analogía y la ironía. La literatura analógica está

vinculada a esa búsqueda del conocimiento, de la verdad que ha dejado de escribirse con mayúsculas. Y en este sentido, podemos vincular este procedimiento analógico con la afirmación de Freedman, para quien, “la descripción directa del conocimiento viene a ser la frontera exterior donde poesía y novela se encuentran” (Freedman: 1963: 8). Desde esta perspectiva podemos apuntar un desdoblamiento del yo: el yo padre que se busca a sí mismo a través de la ausencia del hijo, y el yo escritor que busca salvarse en la escritura, que trata de detener el tiempo para recuperarlo. Un indicio de esta doble perspectiva podemos encontrarlo en el comienzo de la obra: “Cuando me arranco al bosque de los sueños, a la selva oscura del dormir, y me cobro a mí mismo, me voy lentamente completando” (MR: 53), una alusión al comienzo de la *Divina Comedia* dantiana, que puede ser revelador. Bien es cierto que son numerosas las alusiones literarias utilizadas por Umbral en sus obras y que no todas tienen un valor significativo evidente, pero en este caso, por tratarse del comienzo, nos parece especialmente relevante. El viaje dantiano se reproduce, de alguna manera en la obra de Umbral; lejos de cielos e infiernos, *Mortal y rosa* se estructura en torno a dos ejes principales, el de la pérdida y el de la búsqueda. Pérdida del hijo, dolor, a la vez que búsqueda de sí mismo a través de la proyección de su propia infancia en la del hijo, a través de esas mujeres efímeras que le devuelven su reflejo. Esa bajada previa a los infiernos, recuerda la intuición del crítico Blanchot a propósito de la pulsión latente en la mejor literatura: la mirada de Orfeo que obliga a abandonar a Euridice para precipitarse hacia el vacío y elaborar un canto silencioso. Y en esa caída, surge un yo desnudo de artificio, que se construye a partir de experiencias, lo que nos acerca a ese componente autobiográfico.

Volviendo al desdoblamiento del yo, debemos insistir en que las huellas de lo autobiográfico afectan a otro de los aspectos de la obra,

el nivel metaliterario de la misma, en el que un yo escritor nos ofrece su poética particular. De hecho, varios fragmentos del libro pueden leerse en clave metaliteraria, subrayando la idea que apuntaba Miguel García Posada (2009) de que la poeticidad de la obra de Umbral reside en su “escritura perpetua”, que confunde los márgenes de la vida con los de la escritura.

El “poema en prosa” de la madre: el yo poético y mítico en El hijo de Greta Garbo

Esa misma idea de “autoconciencia” del escritor ante su propia obra es la que desarrolla Antonio Garrido (1988) en un estudio dedicado al relato interrumpido, que ya citamos en el estado de la cuestión. En él expone cómo estos relatos interrumpidos están contruidos por tres discursos distintos: uno narrativo, que resulta cuantitativamente el menos relevante, junto al expositivo y al lírico. En realidad, son estos dos últimos los que dominan el texto y los que muestran a ese yo escindido que mediante digresiones expositivas y líricas muestra su doble yo narrativo (el yo evocado en el recuerdo) y el enunciador (el escritor que rememora su historia). Esta escisión es la que posibilita reflexiones metaliterarias, como la que aparece en las primeras líneas del libro: “Hago hoy la diferencia, la abstracción, hago hoy el poema en prosa de la madre, pero mi ver de entonces, mi mirar, era una inquietud vaga, una primera mancha de impureza...” (EHGG: 24).

El “poema en prosa de la madre” que el narrador declara escribir desde el primero de los capítulos-fragmento que constituyen la obra, está dividido en tres libros, que marcan los espacios en los que se desarrolla la historia de los protagonistas: el primero y el tercero en Valladolid, frente al segundo, que ocupa la parte central de la obra,

dedicado a la estancia de la madre en tierras cántabras, en casa del primo Paulo y de sus padres (y tíos de la madre del protagonista).

La cita con la que se abre el libro, “asusta pensar que nuestra vida es un relato sin fábula ni héroe” (Ossip Mandelshtam) puede darnos una pista de interpretación de este libro que es, una vez más, un relato sobre el propio yo que fija su atención en las pequeñas cosas que, como la magdalena proustiana, se convierten en imágenes simbólicas que hacen avanzar el relato por su valor evocativo, como la mancha de moras representada en las primeras páginas. Esta progresión podría explicarse por la lógica de la recolección, que concentra una serie de imágenes y luego las desarrolla. Antonio Garrido (1988) recurre a dos términos lingüísticos para explicar dicha progresión:

En Umbral [se refiere a *El hijo de Greta Garbo*], por ejemplo, la progresión temática y la cohesión del texto se mantienen gracias a los sumarios o pórticos, que encabezan cada bloque textual. Se trata de una serie de micro-unidades (aisladas incluso gráficamente), en las que el autor concentra los motivos básicos del asunto desarrollados a continuación y, por lo general, recupera otros introducidos anteriormente. Es un recurso cuyo cometido es equiparable en gran medida (al menos por su carácter anticipador) al del título de un poema.

El pórtico-sumario facilita, pues, el avance temático del relato, sirviendo al mismo tiempo de conector entre los diversos motivos del texto, los nuevos y los ya conocidos. Mira, pues, permanentemente en dos direcciones... (Garrido Domínguez: 1988: 360).

Este carácter poético que parece regir la estructura del libro, se ve reforzado por un lenguaje profundamente rítmico y estilizado, pero también por la omnipresencia de la madre, objeto de dicha estilización poética y mitificación que comienza con el título del libro.

En un artículo titulado “En los espejos de Greta Garbo”, Dolores Thion (2014) hace un recorrido por la caracterización del personaje de Greta Garbo en la producción umbraliana, fundamentalmente la que ocupa los años 70 hasta llegar a la culminación que supone EHGG; un mito que encuentra una configuración propia en la particular evolución del autor. Los rasgos que de ella destaca el autor son diversos: por un lado, recupera para la caracterización externa ese aura de mujer fatal vinculado a su belleza, “la quintaesencia del mal moral, social, erótico y sexual” (Thion: 2014: 399); por otro, a partir de 1973, como recoge la autora a través de citas de *Spleen de Madrid* (1972), *Las ninfas* (1976) o *Tratado de perversiones* (1977), se empieza a configurar en la obra de Umbral una imagen de Greta Garbo vinculada a lo apolíneo frente a lo dionisiaco encarnado por Marlene Dietrich.

La primera manifestación evidente de la trasposición del mito umbraliano de Greta Garbo a la figura de la madre es su descripción física: la madre aparece dibujada como un ser elegante que lleva vestidos, medias, pamelas y todo tipo de complementos que dan cuenta de esa elegancia asociada a la figura apolínea de Greta Garbo. Pero también, el escritor actualiza los rasgos del mito en el carácter de la madre: mujer independiente, valiente, diferente del entorno que la rodea, dotada de un carácter fuerte que le permite sobrevivir en ese ambiente social y políticamente hostil. En palabras de Dolores Thion, *gracias a Greta*, “Umbral pudo crearse una madre de ficción y merced a estos aspectos de denuncia, introdujo nuevos valores éticos y estéticos que redondean el cliché de celuloide o, incluso, lo superan para dar cuenta de la marginalidad en la que su madre y él vivían en Valladolid” (2014: 407). Lo curioso de la representación de la madre en *El hijo de Greta Garbo* para la autora es que no se queda solamente con los rasgos apolíneos del personaje, sino que, como una anticipación de esa “madre trágica” de *Los cuadernos de Luis Vives*, la

madre de la obra es una mujer hiperestésica que presenta rasgos propios de la tragedia dionisiaca. Por eso, defiende Thion la representación estéticamente ambigua que supone la madre a través del mito de Greta Garbo.

Sin embargo, Greta Garbo, la madre, no es más que uno más de los espejos en los que se mira el protagonista, que vuelve de nuevo a hablarnos de sí mismo a través, esta vez, de la figura de la madre. La conclusión a la que llega la crítica es que de alguna manera el mito de Greta Garbo es una actualización moderna de las novelas inciáticas, en las que el joven accedía a sí mismo a través de diferentes ritos y pruebas. El mito de Greta Garbo se convierte en un espejo en el que Francesillo se descubre a sí mismo: “no por nada en el lecho de muerte de su diosa Greta Garbo, diosa madre, el joven Francisco Umbral –como en la tradicional novela de educación- consiguió descubrir su propia identidad y asumió su condición de escritor” (2014: 411); un escritor que se asoma a su yo desde el prisma del mito (Genoud de Fourcade: 2003). Alberca lo explica desde el prisma de la autoficción, afianzando su estudio de 2003 titulado “El mito personal de Francisco Pérez Martínez”:

La autoficción puede ser también el espacio imaginario ideal para que al autor se invente un mito personal y familiar a su gusto y medida. Nadie como Umbral, en novelas como *Las ánimas del purgatorio*, *El hijo de Greta Garbo* y en general toda la serie de novelas de la madre y de la infancia, y desde luego nadie tan insistente ha creado un mito personal que, partiendo de algunos elementos verdaderos de su biografía, haya construido una historia fantástica y contradictoria, en la que se estilizan, se camuflan o se esquivan los aspectos menos gratificantes de su infancia y orígenes. El reiterado y elusivo relato de la madre, las diferentes versiones de su muerte, la fantasmagórica presencia de un padre siempre ausente, con apariencias cambiantes y contrapuestas, etc., tejen una tupida y procelosa selva en la que el lector acaba por rendirse, vencido por el

encantamiento de un estilo que desrealiza o sublima lo vivido (Alberca: 2007: 193).

La memoria, encargada de seleccionar el material narrativo, se alía con la ficción para sublimar esa vida que probablemente ha quedado olvidada entre el mito.

El yo acechado por la muerte de Los males sagrados

Otro ejemplo de dicha sublimación aparece en el yo enfermizo y melancólico de LMS. El personaje-escritor está de nuevo mitificado por rasgos temáticos, que dibujan a ese escritor incipiente como un ser solitario que pasa muchas horas leyendo en la soledad del cuarto, acechado por todo tipo de enfermedades, compartidas por otros familiares, y asediado por la sintomatología del arquetipo del artista romántico.

Muchos serán los aspectos que comparte esta obra, también aparecida en 1976, con *Las ninfas*, empezando por su valor iniciático. Si bien en el centro de la que fuera premio Nadal estaba el despertar adolescente al amor y el alejarse de la madre, en esta segunda la salud quebradiza del protagonista y la muerte de la madre articulan el relato. En cualquier caso, tanto LN como LMS (como ocurría también en HGG) introducen una narración que si bien sigue siendo un discurso minoritario desde el punto de vista cuantitativo, ofrece un marco orientativo para el lector, más explícito y menos fragmentario que MR.

La narración parece colapsada por la forma de *collage* en la que están ensambladas las diferentes anécdotas que conforman la historia. Se trata de estampas, de escenas casi cíclicas que parecen yuxtaponerse.

Los personajes tienen un valor simbólico, y al igual que en LN, cada uno de sus amigos era una suerte de doble del protagonista que lo

arrastraba hacia extremos opuestos de la existencia, lo mismo sucede en esta obra: Alejandrino, representa ese doble bueno, que aquí más que por la moral cristiana está encarnada por la cultura; frente a Dupont, que encarna la aventura, la calle, pero también el afuera y la frescura que escapa de la muerte que acecha a sus seres queridos en el interior de la casa, especialmente a la madre, esa madre que protagoniza escenas de enfermedad y muerte en varios de los relatos, entre los que se encuentran las páginas de LMS.

En el tantas veces mencionado prólogo a este libro, explica que LMS constituye un acercamiento *lírico* a la infancia, a lo que luego añadirá:

Los males sagrados asume, sí, la experiencia de la infancia no como tiempo recobrado, sino como presente en torno (aunque el libro no esté escrito en presente). Es, sin duda, lo más natural, espontáneo, fresco, imaginativo, resuelto y posible que yo he hecho con mi infancia o, más bien, que la infancia ha hecho conmigo.

La dimensión no real del libro, lejos de ser un artificio, asume la dimensión no real del pensamiento infantil. Creo que en este libro es más real y natural lo supuestamente fantástico que la realidad y la naturaleza, pues lo supuestamente fantástico es el contenido manifiesto o subyacente de la fantasía infantil. Su realidad (prólogo a LMS: 15).

Para ilustrar este componente que el autor tilda de fantástico, acudiremos al pasaje de la metamorfosis del protagonista, de ángel a ser mundano:

No sé cómo ni cuándo ni por qué descendí de los cielos y anduve otra vez entre los hombres. Pero no hubo transición brusca, y dejé de ver el barrio desde arriba, a vista de ángel, y volví a caminar por sus calles como uno más, yendo y viniendo al colegio, haciendo recados, persiguiendo a las chicas, tirando piedras y robando cosas en las fruterías. Perdí mis alas de hopalanda, mi facultad de volar, mas creo que no me importó demasiado y que realmente tenía nostalgia del

barro, como todos los ángeles y los seres puros deben tenerla (LMS: 57)

Esta bajada a la tierra del protagonista, no sólo no tiene consecuencias nefastas en la conciencia del personaje, sino que parece complacerse en ese retrato hiperbólico y canalla del protagonista. En cualquier caso, aunque una lectura alegórica sería posible, el tono irónico y divertido del narrador desaconseja esta lectura, en aras del reconocimiento de lo fantástico. Un fantástico, eso sí, que obedece, como decía el propio autor, al pensamiento infantil.

Pero este no es el único rasgo que contribuye a crear el relato de la infancia desde un presente continuo; otros elementos apoyan esta idea. Como el pensamiento repetitivo, circular de la infancia; una percepción obsesiva que empieza a despertar al sexo y, consecuentemente, proyecta sus inevitables fantasías. El discurso de lo erótico (en su vertiente puramente sexual la mayor parte de las veces) es frecuente en la obra de Umbral, pero lo más llamativo de esta obra es la repetición obsesiva de las escenas de “violación “de las que es objeto el protagonista por parte de todas las criadas que aparecen en el libro. Veamos tres ejemplos dispersos en la obra:

Yo subí al palomar con las criadas, que me desnudaban y me besaban, y luego, matábamos una paloma para la comida (LMS: 47)

...la casa grande con ovejas y palomas, perros y relojes, la casa en que un doble del abuelo, con el bigote pintado de rubio, oía la radio, bebía anís y esperaba la muerte, en tanto que las criadas me violaban en el palomar y la cocina extendía por todos los pasillos y las estancias un olor a navidad (LMS: 51)

La criada de Teresita, la que la acompañaba todos los días al colegio, me arrinconó un día en un cobertizo del huerto e hizo conmigo lo que antes habían hecho las criadas de mi tía-abuela, en el palomar. Jugó con mi cuerpo, con mi sexo, fue una madre violenta y viciosa sobre mí, y admito que aquello me halagaba y me asustaba (LMS: 79-80)

Repetición encaminada a reproducir esa voz del niño que se recrea en sus fantasías una y otra vez.

Junto a esa repetición, otro aspecto que contribuye a representar el pensamiento de la infancia es la caracterización fácil y superficial, que además acompasa la prosa. Veamos los binomios que escoge ese niño que se esconde detrás del yo, para hablar de sus amigos de infancia:

Germán era asténico y lujurioso. José era hermoso y violento. Gonzalo Gonzalo era brutal y saludable. Ignacio era melancólico y cruel. Clarita era blanca y recia, silenciosa, Los dos hermanos tontos tenían manos de queso y olían a leche (LMS: 53)

La voz del niño que tiende a la simplificación, se mezcla en estas descripciones con otra voz mucho más aguda que es capaz de construir un oxímoron gracias a la unión sintáctica (esta vez en forma de una conjunción coordinada copulativa) de dos términos que se acercan a la semántica de lo contradictorio, sino de lo excluyente. Esta doble mirada desvela tangencialmente el sentimiento de escisión que aparece constantemente en la obra, aludiendo a ese “niño-adulto” que presencia la muerte a cada paso: en los espacios interiores de la casa, con la enfermedad de la madre y los abuelos, reflectada en esos espejos negros que reverberan la enfermedad de los muertos de la familia; y en la calle, donde se suceden los entierros de Isidorín, de la niña de las costureras... La omnipresencia de la enfermedad empuja a la consciencia, porque “ser enfermo es ser consciente de cada uno de los cabellos que crecen en la cabeza (...), el propio cuerpo sólo se descubre en el amor o en la enfermedad” (LMS: 131).

El discurso de la infancia en LMS aparece casi como un intento desesperado de huida, huida de la casa y de la madre y sobre todo, de la enfermedad y de la muerte. Ese querer evitar la muerte inevitable de

la madre hace que el protagonista se revele, por lo que ese discurso infantil tiene algo de reivindicativo, de lucha contra la crueldad del mundo de los adultos y lo trágico de la propia condición humana. Y, a pesar de todo, será inevitable esa escisión que siente el protagonista en muchos momentos. A pesar de querer asirse a la vida gracias a sus fantasías, que reenvían a un discurso de lo maravilloso, donde lo imposible en el mundo real sería posible según la lógica de la infancia, se invierte el discurso fantástico en la crueldad de la muerte.

Si bien esta escisión, implícita por otra parte en todo discurso narrativo, entre narrador y enunciador aparece en todas las obras, está especialmente marcada en LMS, que es evocación de la madre (en el plano narrativo) a la vez que recuerdo del hijo, a quien está dedicado el libro (plano enunciativo). La incompreensión de la muerte del niño-adulto fusiona de alguna manera, estas dos pérdidas.

El yo iniciático de Las ninfas

Las ninfas le valió a Umbral el Premio Nadal de 1975, y constituye una de sus novelas de infancia (adolescencia, más bien) mejor construidas. Varios ejes temáticos se entrecruzan: el despertar al amor y al sexo, el descubrimiento de la vocación literaria, el alejamiento de la madre, el abrirse a los otros a través de diferentes personajes que funcionan como amigos-dobles, en ocasiones, o como maestros-modelos en los que fijarse... podemos hablar, en definitiva, de relato iniciático en el sentido en el que el yo se abre al mundo, forjándose una identidad individual y social.

La creación de esa identidad individual está estrechamente vinculada al espacio simbólico de la casa. La casa, como el propio adolescente, aparece como un espacio escindido entre dos polos: el retrete y la habitación azul. Esta dialéctica presente de manera recurrente en los primeros fragmentos del libro marca ese doble

recorrido del protagonista entre la pulsión amorosa (que se traduce fundamentalmente en sexo) y la vocación literaria, entre lo dionisiaco y lo apolíneo, que le obligará a sentir un desfase frente a esa sublimidad a la que aspira. Recordemos que la novela está encabezada por la célebre cita de Baudelaire que reza: “Hay que ser sublime sin interrupción”. Y a ello se encomendará nuestro protagonista. Pero esa aspiración exige una ruptura, la ruptura con la madre, con el origen, y en general, con todas las relaciones familiares que pudieran anclarlo en una cotidianeidad demasiado vulgar para un adolescente que aspira a lo sublime. El descubrimiento de esa identidad-otra vendrá de la mano de las sesiones literarias organizadas en distintos puntos de la ciudad:

Me gustaban aquellas sesiones, a pesar de todo, a pesar de que no me enteraba de nada, y me gustaban porque eran la constatación de que había un mundo secreto, una secta pacífica, un mercado amable, en el que mundo, que era el de la literatura, y en el cual yo quería vivir por los siglos de los siglos, nocturnamente, sin contacto con los comerciantes de la mañana, los políticos del periódico ni los parientes de la familia (LN: 29).

Este renunciar al día para refugiarse en los espacios nocturnos, cerrados (como el café en el que baila Carmencita María o la casa de Empédocles, un violinista venido a menos) de la literatura parecería una decisión tomada por el “alma pura” de ese adolescente que aspira a dandi y se pasea con sus guantes amarillos, como marca inequívoca de dicha conquista. Pero la cultura se enfrenta a la vida, como reflexiona el protagonista en el tercero de los capítulos iniciales del libro. Por eso, esa sublimidad se ve compensada con la pulsión báquica, sexual, que le hace protagonizar tórridas escenas con María Antonieta, una de las ninfas o nínfulas (a lo Nabokov) que recorren la obra. Una de las escenas más impactantes de la obra es la que

protagonizan María Antonieta y el protagonista junto con la pareja formada por Miguel San Julián y Jesusita, en la vinatería de esta última. En una escena casi orgiástica, los personajes hacen el amor dentro de una barrica de vino, en una suerte de bautismo pagano, que le proporciona al protagonista una reflexión madura sobre el sexo:

...poseyendo a una mujer, se posee algo más, algo que ya no es ella, la dimensión desconocida, esa entidad de sombra y luz, de fuego y velocidad, que anda presentida más allá de la vida, ese vacío tan colmado, esa plenitud tan ligera en la que uno cae como en una muerte que no fuese la muerte, sino esa cosa dulce y vertiginosa que debiera ser la muerte (LN: 119).

Eros y tanatos unidos por la pulsión del deseo. En cualquier caso, lo interesante de la cita es que muestra cómo el sexo es uno de los caminos del aprendizaje del protagonista en busca de una identidad propia. Identidad, que se construye del adentro al afuera, como en estos dos casos: la lectura de los libros de la habitación azul lo lleva a descubrir las diferentes tertulias de la ciudad, al igual que la exploración previa de su cuerpo en el retrete lo empuja a descubrir cuerpos de mujeres reales. Pero también el aprendizaje opera en sentido contrario: el afuera funciona como un espejo que le devuelve a nuestro protagonista su reflejo, un reflejo oblicuo que cambia según los días.

Miguel San Julián y Cristo-Teodorito son los dos dobles más evidentes que aparecen en la obra. Al comienzo, representan dos extremos opuestos. La encarnación de la vida terrenal que empuja al protagonista a la aventura de la mujer, frente a la candidez de Cristo Teodorito, que pretende que su amigo se arrime a la Congregación, donde el padre Valiño y el padre Tagoro imparten cursos para la salvación del alma, además de dirigir una revista literaria, en la que nuestro protagonista nunca publicaría ya que su director no conocía la

diferencia entre los versos libres y los versos blancos. Pero la mirada de ese adolescente que se va iniciando en la vida, cambia a medida que avanza la obra, y la percepción de estos personajes es bien distinta. Miguel San Julián, que representaba el yo canalla que el protagonista nunca antes se había atrevido a ser, acaba trabajando de obrero en una imprenta, profesión que si bien fascinaba a nuestro protagonista, lo alejaban de esa pretendida sublimidad a la que aspiraba, por lo que la admiración se rebaja bastante en la percepción del protagonista. Al contrario que ocurre con Cristo-Teodorito, personaje que desde el nombre mismo que le dota el narrador (que siguiendo el principio de identidad de Lejeune, entendemos igual de responsable que el protagonista) aparece representado con un tono irónico, burlesco. Representa un tipo social de la ciudad de provincias conservadora y beata, que no se cuestiona las tradiciones vinculadas a las “buenas costumbres” del catolicismo. Este personaje, al que explícitamente el protagonista reconoce como un doble, evoluciona en su particular descenso a los infiernos carnales de la mano de Tati, otra “devorahombres” como había demostrado ser María Antonieta.

En cuanto a la construcción del yo representada en la obra, dado el carácter iniciático, de educación artística y sentimental que supone la adolescencia escenificada en *Las ninfas*, el carácter representativo, artificioso, de dandi que se construye el propio personaje resulta evidente en la obra. Hemos mencionado ya el recurso a los guantes amarillos, como metonimia identificadora de ese ser original que quiere desmarcarse, que quiere representarse como diferente y ajeno al sistema. Y, sin embargo, el mecanismo del simulacro tiene un alcance más amplio, como muestra la escena de la misa de doce en la que Don Agustín censurará los amores de Tati y Cristo-Teodorito en su homilía, a la que había asistido media ciudad. El narrador reflexiona sobre esa escena en los siguientes términos:

Actores y espectadores del drama estaban allí, en la iglesia, y la misa, dado lo avanzado de la estación, se decía con las puertas abiertas, de modo que a un extremo estaba la gran boca del día, el “azul indestructible”, que había leído yo en un modernista, llenando el portón y el portalón con su realidad y su libertad. Siempre que iba a la iglesia, yo seguía comportándome con absoluta corrección, pues había sustituido la unción de antaño por una especie de buenas maneras aristocráticas y deferentes (o que yo creía tales) y que querían ser como una concesión elegante a todo aquello en lo que ya no creía, una indulgencia de hombre de mundo, y respondían, asimismo, a mi nueva visión de la misa, del culto, de la liturgia en general, como una especie de representación, como un minué sagrado y antiguo en el que había que demostrar, cuando menos, el refinamiento y la clase, ya que todo era pura convención y valor entendido (LN: 187-188)

La misa como el espacio del simulacro, de una representación de las clases sociales, tema que, aunque tímidamente, aparece evocado a lo largo de todo el libro. De hecho, al hilo del ritual de la misa, el narrador profundiza en las diferentes prácticas religiosas de los vecinos, como doña Victoria, la marquesa, quien los domingos solía encargar una misa en su capilla privada para asegurarse de que toda su familia cumplía con sus obligaciones religiosas.

En cualquier caso, el yo que se dibuja en *Las ninfas* se vale de mecanismos narrativos para encubrirse; de hecho, el libro presenta un menor fragmentarismo que MR, y un grado de narratividad mayor que LMS, lo que favorece la ficcionalización del yo en la sucesión evenemencial de los hechos narrados.

La imposibilidad lírica de Los helechos arborescentes: la impermeabilidad de lo lírico y lo grotesco.

Las lecturas de esta obra por parte de la crítica han oscilado entre un reconocimiento positivo de la originalidad de la escritura

umbraliana que se aproxima en sus hechuras a las formas del realismo mágico (Castellani: 1988) hasta el fracasado intento de ocultar bajo una estética diferente los demonios interiores y obsesivos del autor:

En *Los helechos arborescentes*, un prostíbulo vallisoletano se convierte en el epicentro de una historia inconexa y deslavazada que hurga en los excluidos, dandis y heterodoxos de la Historia de España con la voluntad de ofrecer un texto iconoclasta y provocador. Los personajes históricos (pobre Zorrilla en manos de un narrador despiadado) se mezclan con los imaginarios (las prostitutas, las monjas, los antepasados de Francesillo) y con los políticos (Franco, por ejemplo, descrito en una clave onírica que quiere recordar el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán) para ofrecernos un esperpento literario. Solo pensando en la corriente profunda de que existe entre los seres que sobreviven en la novela al margen de la legitimidad y las vivencias personales del escritor puede entenderse el sentido oculto de este libro, nueva incursión en sus demonios interiores, reflejo asimismo de la enorme ansiedad de Umbral por no quedar al margen de la nueva estética consolidada por *Cien años de soledad* (Caballé: 2004: 315).

A pesar de la multiplicación de personajes en esta obra, muchos de ellos con resonancias para el lector, desde el punto de vista formal, la obra sigue respondiendo a las exigencias del pacto ambiguo sellado por Alberca, si bien esta vez, claramente del lado de la ficción. Pero una ficción matizada por un Francesillo que sigue compartiendo nombre con el autor y que sigue siendo el garante de la voz narrativa. Si esta lectura es posible es porque se acerca a lo que Colonna y Alberca denominaban autoficciones fantásticas, que en principio, nos ofrecerían una rica posibilidad de para el lirismo, como ocurre, por ejemplo en *Las Giganteas*, donde el narrador participa de esa mirada mágica de niño, de ese pensamiento analógico que reivindicó el surrealismo. Pero en esta obra, no funciona, y tenemos que preguntarnos por qué. Independientemente de la lectura de conjunto, y

de valoraciones críticas, lo que nos interesa es saber por qué o cómo una obra que comparte con los textos anteriormente citados las características de la autoficción (entendida en un sentido laxo), excluye el discurso lírico. Quizá encontremos alguna pista analizando un fragmento del libro:

Así pasaron tarde, horas del gris al azul albañil de mi ciudad de noche, y yo al principio enfebrecido, ciego de ver mujeres casi en cueros, la Gilda con su barriga puntiaguda, con su embarazo mezquino, la Formalita con su corpachón rubio, la Camioneta, desmanganillada, con piernas de hombre, y los pechos caídos, pechos como de calceta. Me la meneaba bajo el hábito, si no posaba nadie, don Luis, don Luis, ay cuando vea don Luis que su ropón más caro y más antiguo, aquel con que me pintaron, siglos ha, para el cuadro tenebrista de la sacristía, lo he llenado de semen, de lechada, o don José Zorrilla, con una llaga sucia bajo la melena, o quizás el mendigo que le imitaba, y sus ripios pincianos, que las putas jugaban a subirle la melena para verle la llaga (LHA: 13).

Desde el punto de vista estructural nada podemos alegar de diferente en este pasaje si lo comparamos con otros de los libros analizados hasta ahora. Siguiendo la clasificación que Alberca elaboraba a partir de Colonna, podríamos clasificarlo como una autoficción fantástica, cuyo protagonista establece un vínculo directo entre el yo figurado, ficcionalizado en el texto y el referencial que se refugia al otro lado. Y, sin embargo, el lector no percibe el pasaje anterior (ni el conjunto del libro) como lírico.

Probablemente porque estos rasgos enunciativos no son suficientes para explicarlo. No basta con que la enunciación del texto (cuya base es narrativa) emule la doble referencialidad propia de la lírica, con el consiguiente despliegue de los recursos textuales oportunos; necesitamos ir más allá de las estructuras textuales, como explicamos al trazar el imaginario de lo poético-lírico. En concreto,

necesitamos de un pacto lírico que responda a esa estética del lirismo que se ha ido configurando con los años. En esa configuración estética, lo grotesco, lo carnavalesco está excluido de la tradición lírica. Esta incompatibilidad, marcada por un léxico social y contextualmente estigmatizado (“me la meneaba”, “la lechada”...) como vulgar hacen que el pretendido dialogismo bajtiniano cobre presencia, anulando todo intento de lirismo³⁹.

Por estas razones, excluirémos esta obra como lírica, aunque volveremos más tarde a ella para tratar de cercar algunos de los límites del lirismo que, a pesar del todo, en la escritura umbraliana, se caracteriza por la transgresión narrativa que supone la omnipresencia del yo. A dicho análisis dedicaremos la segunda parte de este capítulo.

³⁹ Para profundizar en las aproximaciones entre la enunciación lírica y lo grotesco, vid. ASTRUC, Rémi: (2010): *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXème siècle*, París, Garnier.

II.2. AUTOFICCIÓN Y ENUNCIACIÓN LÍRICA: LA TRANSGRESIÓN LÍRICA DEL YO

Hasta aquí hemos tratado de analizar las obras escogidas como pertenecientes a esas escrituras del yo que Alberca caracteriza de forma rigurosa. Lo que nos queda por demostrar es en qué medida este tipo de estructuras facilitan o posibilitan la aparición del lirismo, identificando sus puntos de encuentro, que ya habían sido esbozados por el crítico de la autoficción:

La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad, como también un contingente de la poesía y otras manifestaciones artísticas actuales, mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas (Alberca: 2007: 32).

Esta “permeabilidad creadora” ha sido identificada por la crítica y caracterizada con fórmulas diferentes, entre las que destaca la idea de transgresión. Genette, a pesar de que se resiste a utilizar el término “autoficción”, se acerca al estudio de este tipo de relatos en sus ensayos reunidos bajo el título de *Fiction et diction* (2004). A

pesar de la polémica que ha generado en buena parte de la crítica la distinción entre enunciados intransitivos (ficcionales) y remáticos (referenciales), resulta interesante para el estudio de la autoficción su análisis de la metalepsis, *transgresión* que se produce entre los dos espacios antes mencionados, al invadir el uno el territorio que por naturaleza le correspondía al otro. La autoficción estaría gobernada, en términos retóricos, por una metalepsis macrosemántica (si se nos permite la expresión), donde la ficción invadiría un espacio que naturalmente pertenece a un discurso referencial, el de la biografía o autobiografía tradicional. Esta idea de “transgresión” que plantea Genette, también ha sido estudiada por otra de sus discípulas, Marie Darrieusecq (1996), quien considera la autoficción como una variante subversiva de la novela en primera persona, que transgrede el principio de distanciamiento novelesco. Transgresión de la referencialidad, o de la ficción, en cualquier caso, que han puesto de manifiesto diferentes estudios dedicados a la autoficción durante las últimas décadas (Colonna: 1989, 2004; Darrieusecq: 1996; Alberca: 2007), insistiendo en la ambigüedad de estas ficciones. Sin embargo, dicha ambigüedad aparece enfocada bien hacia lo autobiográfico, partiendo de Lejeune; bien hacia lo novelesco o ficcional, pero raras veces se ha tratado de relacionar con lo lírico. Nuestra propuesta va a ser tratar de redefinir ese sujeto autoficcional en clave lírica, aproximando la lógica de las figuraciones del yo que aparecen en las denominadas autoficciones (al menos en las tocadas por el lirismo) a la figuración del yo lírico.

Como vimos en el estado de la cuestión y en el primer capítulo, al intentar dibujar el imaginario teórico de lo poético-lírico, uno de los aspectos definitorios del lirismo parece residir en la expresión del yo; el “sujeto lírico” como ente intermedio entre la realidad del autor y la voz que se manifiesta en el texto parece compartir ciertos mecanismos con la enunciación narrativa que apuntábamos hace unas páginas al

hablar de las “huellas del yo”, de sus “figuraciones” en el complejo esquema de la polifonía narrativa. La apropiación que hace la narrativa de una voz ciertamente parecida a la del discurso lírico tiene como resultado la transformación de las reglas pragmáticas propias del mundo narrativo en favor de ese lirismo que se apropia del plano enunciativo. Proceso conflictivo y ambiguo, que obedece por un lado a fenómenos extratextuales íntimamente relacionados con la crisis del sujeto y la concepción del mismo en la episteme posmoderna⁴⁰, y que se articula de maneras muy diversas, por otro. Esta articulación de un sujeto o hablante lírico en la narrativa de Umbral es la que vamos a tratar de analizar.

Pero para ello, empecemos por aproximarnos a la definición de “sujeto lírico” y sus dificultades a partir de la lúcida reflexión de Luján Atienza:

El término es ambiguo, aparte de ser controvertido. Por una parte, tiene implicaciones filosóficas que en un primer momento no afectan a la comprensión puramente lingüística de los enunciados (...) Por otro lado, en español, aparte de cierto sentido peyorativo en el lenguaje común, no queda claro si el término alude al poeta que escribe el poema y se representa en él de alguna manera, o a quien dice “yo” dentro del texto. Por eso, prefiero referirme, en principio, a “hablante lírico”, no como el poeta, responsable efectivo de la escritura del poema, sino a aquella figura que dice “yo” en el poema y que es una construcción, no necesariamente ficticia (o no en el sentido en que lo es en narrativa) del poeta (Luján Atienza: 2005: 24).

No son pocas las voces que claman por aclarar dicho concepto. Una de las voces más significativas es la de Philippe Hamon en un

⁴⁰ Un contexto parecido es el que señalaba Alberca para la aparición de la autoficción: vid. Alberca: 2007: 19-58; concretamente los epígrafes “El artista como héroe”, “Un luctuoso episodio”, “La clonación del escritor”, “El simulador de identidades” y “En la cultura posmoderna”.

artículo aparecido en 1996 titulado “Sujet lyrique et ironie”, donde propone sustituir la noción de “sujeto” por la de “texto con efecto sujeto”. Según Rodríguez, que recoge el testimonio de Hamon en su monografía, “il s’agit en premier lieu de savoir si ce *sujet* renvoie à la syntaxe, à l’analyse actancielle, à l’énonciation, à la thématique. Ensuite, nous pouvons nous demander si le *sujet* relève d’une stratégie d’auteur ou d’une configuration textuelle” (Rodríguez: 2003: 42). Las consecuencias de elegir uno u otro enfoque no son arbitrarias, ya que entender el “sujeto lírico” desde una perspectiva temática comportaría que toda marca de subjetividad estaría vinculada a la construcción de ese sujeto. Sin embargo, en el ámbito francés y alemán parece un concepto bastante más asimilado por la crítica que, de manera general, se refieren al sujeto lírico como a un problema de enunciación, de figuración del poeta más, reconoce Rodríguez, que “comme une configuration dans l’acte de lecture ou comme un processus d’interaction entre le texte, le sujet écrivain et le sujet lisant” (Rodríguez: 2003: 43).

Asumiendo por tanto una noción de sujeto lírico vinculada a la enunciación, partiremos del trabajo de Dominique Rabaté (1991), que distingue entre tres modos de enunciación posible: novela, relato y poesía, destacando como fundamento de esta última el yo lírico. Se aleja, por tanto, voluntariamente de una concepción genérica de la literatura, proponiendo una nueva clasificación donde la noción de género se subordinaría a la de modo, tal y como lo entiende Genette. Descarta Rabaté que la especificidad de la lírica esté en la versificación, ni en su función expresiva o emotiva, ya que esa posibilidad expresiva articula la crisis de la lírica moderna. Para él, la clave está en el yo lírico, aunque el planteamiento de Hamburger le parece problemático, pues para la autora de *La lógica de la literatura*, la especificidad de la lírica se basa en el “yo” de la enunciación como

fuelle del enunoiado, cuando para Rabaté este movimiento se da en sentido inverso: el “yo” de la enunoiación es producido por el enunoiado que lo posibilita. El problema que plantea Rabaté, lo hace extensible a todo hecho de enunoiación: el yo de la enunoiación mantiene una relación inestable con el yo del enunoiado, a la vez fuente, efecto y causa. De ahí, que el sujeto lírico tenga que entenderse como un proceso, una búsqueda de identidad. Esta idea del sujeto como búsqueda lo coloca como un punto de tangencia de enunoiados subjetivos, según el propio Rabaté, como sucede con ese conflictivo centro en torno al que se articulan las diferentes formas de autoficción, y en el que confluyen las figuras del autor, del personaje y del narrador. La tesis de Rabaté se centra en demostrar, en definitiva, que la subjetividad del sujeto lírico no proviene exactamente de un sólo sujeto, sino que la enunoiación lírica está compuesta de fragmentos de voces que se cruzan (para Rabaté, el monologismo bajtiniano es aplicable sólo a los poemas versificados), por lo que la poesía contemporánea compartiría con las propuestas autoficcionales el efecto de fragmentación, atravesado por esas diferentes voces que la cruzan:

...la ambigüedad de la autoficción no afecta sólo al contenido del relato ni a su modo de lectura, sino también y de manera más significativa, al enunoiador, al yo que dice “yo” en el texto. Es decir, el yo de la autoficción cuestiona a partes iguales los principios del yo novelesco y del autobiográfico, por los cuales el narrador se distancia o se identifica con el autor del relato (Alberca: 2007: 205).

Esta ambigüedad que señalaba Alberca con respecto a los dos pactos (novelesco y autobiográfico) que establecía como polos entre los que se debatía la escritura de autoficción, comparte muchos rasgos con esa enunoiación lírica fragmentaria que señalaba Rabaté, y para la

que Combe encuentra una explicación que vamos a tratar de extrapolar a la obra de Umbral.

Combe (1996) parte de la definición del sujeto lírico, opuesto no al sujeto empírico, real (el autor, por definición, exterior a la literatura y al lenguaje), sino al sujeto autobiográfico, que viene a ser la expresión literaria de ese sujeto empírico (lo que en términos narratológicos equivaldría a una suerte de autor implícito, como esa extensión del fragmento del autor biográfico que queremos representar). Combe se propone analizar la máscara de la ficción tras la que se disimula el sujeto lírico como un desvío figural retórico con respecto al sujeto autobiográfico. Dicho desvío, de carácter metonímico, se produce entre el sujeto lírico y el sujeto autobiográfico. Es este espacio de desvío el que nos permite hablar de ficcionalización, que participaría del mecanismo lógico-retórico de la sinécdoque generalizadora que incluye lo particular en lo general.

Esta operación es doble: por un lado, la ficcionalización posibilitada por la metonimia, permite introducir la voz de los otros: el yo que se manifiesta en el texto es la continuación de ese otro yo empírico, pero no es exactamente él, mientras que en un segundo momento, la reducción fenomenológica permite generalizar la experiencia lírica a través de la reducción fenomenológica del sujeto empírico, proceso que explica Combe a partir de la idea de *epojé*, suspensión del juicio que en la metodología de Husserl es el presupuesto metodológico que permite llegar a la reducción fenomenológica. Dicha suspensión de la referencia descriptiva en las operaciones metafóricas (la metonimia participa de la misma lógica) condiciona el acceso a la referencialidad. Así, el sujeto lírico, en tanto que sujeto retórico, suspendería la referencialidad del sujeto autobiográfico, haciendo emerger un sujeto trascendente alejado del

mundo⁴¹ que da lugar al *ego puro*, obtenido a partir de la reducción fenomenológica llevada a cabo a través de la *epojé* del mundo vivido. Este yo lírico, metonímico o alegórico, entendido como reducción del sujeto biográfico, libera al sujeto de las restricciones espacio-temporales, lo que lo acerca a esa idea de sujeto sensible, tan vinculada a la lírica y al pacto lírico del que hablamos (Rodríguez: 2003).

Espacios simbólicos

Esta “liberación” espacio-temporal que supone en este sentido el lirismo, está condicionada en el caso de las autoficciones por la narratividad evidente de las mismas. No podemos hablar en el caso de Umbral de desapego de estos dos ejes, que resultan esenciales en sus obras, si bien son objeto de una importante simbolización, especialmente en el caso de las ciudades. Valladolid, esa ciudad de provincias que aparece frecuentemente evocada como escenario de iniciación de las andanzas adolescentes del protagonista, es escenario clave en *Las ninfas*, *Los males sagrados* y en dos de las tres partes de *El hijo de Greta Garbo*. Sin embargo, el mecanismo que se opera con estos espacios es similar al que sufre el sujeto enunciativo: la ciudad se transmuta en personaje lírico, y la Valladolid representada como el espacio del aprendizaje iniciático del protagonista se llena de matices. Espacio esencial pero desdibujado, hay una voluntad de invisibilizar la ciudad, de no nombrarla nunca, más que por alusiones, hecho significativo teniendo en cuenta que el nombre, como nos recordaba Alberca, es el signo identitario más evidente. Un ejemplo de la presencia simbólica del espacio la tenemos en *El hijo de Greta Garbo*

⁴¹ Según la terminología fenomenológica que recoge Combe, se llamaría *Lebenswelt*.

al evocar la figura de la niña Eva, de cuya mano el protagonista descubre el amor y se separa del espacio de la madre:

Eva, la niña, me llevó de la mano por la ciudad tan clara y solitaria. Recorrimos las plazas medievales donde el motín callado de las piedras se hacía populoso, a mediodía, con la afluencia de otros empedrados, calles de espadachines, rúas como siglos. Recorrimos los hondos soportales, ingenuos en su olor a lúpulo, a buen vino despierto, a pimientos con cara de aldeanos. Recorrimos la parte nueva y ancha, un cielo de solares y de soles, el paseo peraltado del primer día, los paseos con condesas escarchadas de amor entre los parques, y tuve la experiencia, por primera vez, de recorrer el mundo cogido de otra mano de mujer que no era mi madre, que tampoco era la mano de otro chico, y esto me era muy grato, no me importaba nada, no veía, todo yo iba pendiente del contacto, la mano de la niña, ya todo yo era mano, y su voz, de la que recogía la música, el perfume (...) Eva me soltó la mano (...) y entonces comprendí que estaba traicionando a mi mamá.

No la necesitaba, ya, para pisar el mundo, elíptico o redondo. No la echaba de menos desde días. Y me llené de culpa y maldad gótica, y la catedral toda, con sus monstruos, sus demonios con barba y sus culebras de piedra, se me erigió muy dentro, ahogándome (HGG: 75-76).

La experiencia del descubrimiento del amor aparece estrechamente ligada al espacio urbano, pero dicho espacio aparece dibujado con rasgos susceptibles de ser trasvasados a la descripción de cualquier otra ciudad. Aunque el momento álgido de dicha identificación se encuentra al final de la cita, donde la subjetividad del personaje recurre a la arquitectura de la catedral para expresar su sentimiento de culpa por alejarse del mundo de la madre. A una primera metonimia explícita del protagonista con la mano de la niña Eva, se yuxtapone otra continuidad con un espacio sentido como ajeno, agresivo y represivo. Ese espacio que dialoga con la subjetividad del protagonista, no es sólo el espejo en el que se mira la interioridad del mismo, sino que está expuesto a los mismos mecanismos de

ficcionalización que el sujeto lírico. Es ese espacio de ficción el que permite crear distancias con el espacio real. Hablar de epojé y de reducción de este espacio es más arriesgado, pero lo cierto es que la ficcionalización permite desdibujar rasgos demasiado precisos y locales, y contribuye a que el espacio urbano representado responda a esquemas más universales.

Pero no es sólo este tratar de universalizar la ciudad lo que nos permite establecer un paralelismo entre la lógica de los espacios y la reducción fenomenológica de ese pretendido sujeto lírico. Pasajes como el que aparece en las primeras páginas de *Los males sagrados* sirven para apoyar esta idea de Combe de una liberación espacio-temporal:

Mamá anduvo desnuda por los montes cercanos a la ciudad, sola y blanca, el naturismo de la época, contra las garras del monte macho, al aire y al sol, complicada con el cielo azul, en las tardes sin oficina, antes de mí, mucho antes, cuando un viento de libertad cruzaba el mundo, y el señor de los torraínes pasaba con su pregón, o el hombre sombrío del fardelillo, al buen té del campo, o el mielero de la buenamiel (LMS: 20).

Esa madre atemporal (a pesar de la apostilla irónica del “naturismo de la época”) es una imagen mitificada que responde a los criterios del lirismo: es una madre metonímica, madre del narrador-protagonista y a la vez Eva, Gea, madre original, atemporal, principio de las cosas. Si aceptamos la definición de mito que nos propone Tadié a través de las reflexiones de Eliade en tanto que “le récit d’une genèse qui montre par quelles voies l’irruption du sacré fonde le monde” (Tadié: 1978: 148), esta descripción de la madre podría entenderse como el origen de ese relato-otro, que es la propia vida del protagonista. Tadié apuntaba en su estudio, retomando una idea de

Todorov, que en un relato mítico podemos leer el origen de otro relato al ligar símbolos que el texto pone en contacto (Tadié: 1978: 146), y si entendemos la obra umbraliana como la construcción de un mito personal, como destacaban los críticos partidarios de una lectura autobiográfica de Umbral, podemos integrar esta lectura como propia del lirismo del relato de esos “lirismos del símbolo” (Gullón: 1984: 51). El símbolo de la madre se superpone al espacio y al tiempo, que aparecen como espacio idílico y tiempo mítico, atemporal en ese comienzo de *Los males sagrados*, que se contrapone a esa conciencia de la madre real, hecha de tiempo y de imperfecciones, tal y como revela la siguiente cita de *El hijo de Greta Garbo*:

Por algún sitio se salva la niña en la mujer, no quiere hacerse soluble totalmente, y hasta en mi madre, tan nada niña, había quedado sin madurar aquello, sin cerrar la mellita de los dientes, que daba ingenuidad a su sonrisa, que daba realidad, cotidianidad, verdad, a la sonrisa de Greta Garbo.

Por cosas así vive una madre.

Por cosas en las que nadie repara, por inmadureces que son la presencia infantil en el adulto. Esa imperfección, si es que era imperfección, me la hace ahora real, actual, porque el tiempo, la distancia, la vida, estilizan a un ser en la memoria, nos quitan realidad y nos dan mito (HGG: 26).

Esta doble actitud va a ser una constante en la escritura de la memoria que lleva a cabo Umbral: por un lado, está el idilio, la idealización de la voz del niño que mitifica, aunque no siempre positivamente; pero por otro, están esos reflejos irónicos de una memoria-otra que lo devuelven a una pintura más anclada en unas coordenadas espacio-temporales precisas.

Entre el círculo y el espejo

Esta manera doble de mirar nos remite a esa poética de la memoria personal que podríamos sintetizar a partir de dos imágenes: el círculo y el espejo. El círculo supone la madre, la vuelta al origen, a los espacios circulares que reconfortan; el espejo, como ese reflejo necesario que supone un salirse de uno mismo para verse en los reflejos del mundo. Umbral, en más de una ocasión ha contado cómo con cinco años se descubrió escritor en la mirada oblicua que le devolvía el espejo del aparador de la casa de sus abuelos. Al verse sentado, sosteniendo un bolígrafo con el que ensayaba una borrosa escritura, supo que quería ser escritor. La anécdota aparece mencionada, de pasada en uno de los primeros capítulos-fragmento de *Los males sagrados* en los que se describe la mítica habitación azul:

... y los libros en la pequeña librería, novelas verdes, vidas de santos, poemas eróticos y sentimentales, encuadernaciones azules, la consola y el espejo, negros, y yo, un día, con un batín oscuro, robado al ropero familiar, posando de escritor ante el espejo, escribiendo sobre la consola, quién sabe si aún se nota la consola debajo de todo lo que escribes (LMS: 21-22).

Esta anagnórisis de sí mismo que, sin duda, alimenta ese mito personal del autor, es representativa de un yo lírico infiltrado en la escritura narrativa, que deambula entre el círculo y el espejo. Una imagen que coincide, por otro lado, con el final de *El hijo de Greta Garbo*, donde la muerte de la madre no sólo supone una ruptura simbólica con el origen y un reencuentro con la muerte, sino el despertar a su propia vida de escritor. Madre, por tanto, que excede sus atribuciones de madre biológica y biográfica para convertirse en símbolo y reflejo del yo que en última estancia la enuncia.

Por tanto, podemos relacionar esa construcción de los personajes, que son reflejos (o espejos) de ese yo lírico en torno al que se articulan las obras, con la construcción de unas coordenadas espacio-temporales vagas, donde la ciudad, que es el espacio más marcado en estas novelas de la infancia y la provincia, se constituye a partir de un eje de oposiciones con la capital: la ciudad de provincias es lo que oprime al artista para que no lo sea (*Las ninfas*), el espacio sin conciencia de *El hijo de Greta Garbo* o el espacio de la muerte de *Los males sagrados*. Frente a ellas, la ciudad, Madrid que aparece en *Mortal y rosa* se llena de matices significativos:

Me siento importante en la ciudad, entre las cuatro cosas de siempre. Lugares, gentes, periódicos, cosas que me devuelven mi imagen. En cuanto salgo a unos kilómetros del centro ya estoy perdido. He perdido mi imagen. He de llegar a otra ciudad para recobrarla, para recobrarme, para que otros periódicos, otras gentes, otros espejos me reflejen (MR: 177).

Este espacio urbano resulta no sólo reconfortante para ese sujeto lírico que la habita, sino necesario para ese otro escritor compulsivo que se esconde detrás del Francesillo protagonista de sus relatos, que cada día se lee en varios periódicos, tratando de alcanzar el sortilegio, una vez más, de la escritura perpetua. Por eso la capital es un lugar-hogar, que reconforta porque ha contribuido a la creación de su imagen. No en balde, Darío Villanueva (2009), como ya recordamos, señalaba la autobiografía y el espacio urbano como los dos ejes en torno a los cuales se articulaba el lirismo de estos relatos.

Esos espejos que reflejan y multiplican el yo del protagonista son en sí mismos la metáfora de las palabras de Rimbaud, de cómo “Je est un autre”, y de cómo los sujetos que enuncian las obras de Umbral que hemos escogido, pueden referirse a Umbral como individuo, y

simultáneamente, abrirse a lo universal gracias a la intervención de la ficción, y no sólo porque Umbral participe de lo universal en tanto que individuo. Ese era el objetivo del trabajo de Combe (1996): mostrar la doble referencialidad o “referencia desdoblada” del sujeto lírico, que explicaba a través de dos planos: el retórico y el fenomenológico. Según el autor; por un lado, en el plano retórico, la metáfora y la alegoría, como visiones “estereoscópicas” de la realidad, permiten establecer esa doble referencia, ya que la significación literal no desaparece detrás de la significación figurada, sino que ambas coexisten. Por otro, en el plano fenomenológico, esta doble referencia se corresponde con una doble intencionalidad del sujeto, que se dirige hacia sí mismo (individual) y hacia el mundo (universal). El juego de lo biográfico-ficticio, singular-universal es intencional dado que el dominio propio del sujeto lírico es el del “entredós”, lo que dota al sujeto lírico de un carácter tensional que lo convierte en un sujeto problemático, hipotético e inaprehensible. No puede ser caracterizado de manera estable porque su esencia está determinada por un movimiento incesante y doble de lo empírico hacia lo trascendente.

Ipseidad, fragmentarismo, desdoblamiento

En ese sentido, dice Combe, el sujeto lírico se crea por y para el poema, o para el relato, en nuestro caso, por lo que este tipo de relatos compartirían con el poema un carácter performativo que permiten la creación en su espacio de un sujeto lírico. Combe alude a Paul Ricoeur para demostrar que la definición de una identidad del sujeto por oposición a sí mismo (*ídem*) es artificial puesto que no contempla la relación con la alteridad. Por eso, mejor que de identidad del sujeto lírico, hablaremos de una ipseidad del sujeto lírico, que observa, bajo sus múltiples máscaras una cierta unidad. Esta unidad del yo en la multiplicidad de sus actos, convierten al yo lírico en un sujeto

esencialmente dinámico y en perpetuo cambio, por lo que concluye Combe diciendo que *el sujeto lírico no existe, se crea*.

Una ilustración clara de esa ipseidad que enfrenta al yo consigo mismo podemos encontrarla en las palabras que abren *El hijo de Greta Garbo*:

Hago hoy la diferencia, la abstracción, hago hoy el poema en prosa de la madre, pero mi ver de entonces, mi mirar, era una inquietud vaga, una primera mancha de impureza sobre el blanco esencial que fundamentaba mi vida, y lo comprendí entonces, de repente (HGG: 11).

El enfrentamiento de dos tiempos (hoy vs. entonces) y dos sujetos (el que “hace” y el que “comprende”) evidencia el desfase de narración y enunciación, como ya habíamos señalado, pero también apuntan al proceso de creación, de rememoración, que supone la escritura. La escritura del “poema de la madre” o, en cualquiera de sus formas, la escritura de sí mismo, genera un espacio performativo donde un nuevo sujeto aparece al enfrentarse a sí mismo: en el espacio en blanco, un hombre se enfrenta a otro hombre, a pesar de que los dos son uno mismo. Ese desdoblamiento que enfrenta dos voces revela el principio de ipseidad.

Pero hay un segundo aspecto de la ipseidad que no atañe solamente al discurso entendido como elemento autosuficiente, capaz de aportar pruebas de dicha ipseidad. Una lectura global de las obras autoficcionales de Umbral nos llevarían a la misma conclusión que Caballé, que confiere a la metáfora un valor metapoético en la escritura umbraliana, dadas la multiplicidad de caras que presenta el yo:

Él ha sido: el niño de derechas; el joven malvado; el escritor novel; el hijo bastardo; el escritor burgués; el esnob; el quinqu vestido de Pierre Cardin; el artista maldito (aunque el suyo sea un malditismo cheli de ida y vuelta); el hijo de Greta Garbo; el dandi; el padre de un hijo muerto; el Verlaine de una relación amorosa con “Rimbaud”; el poseedor de un falo al que llama antropoide y que es único en su género y dimensiones; el cronista de Madrid; el ligón de niñas y adolescentes; el escritor presuntamente rojo que vota al PCE; el artista ahíto de fama que escribe encerrado en su Dacha (¿soviética?) de Majadahonda contemplando los ciruelos del jardín... (Caballé: 2004: 53).

Metáforas, que como decía Combe, no esconden el sentido real, literal, individual que tratan de refugiar esos otros sentidos figurados. Ambos se solapan y coexisten, creando una lectura doble y fragmentaria, que nos devuelve al esquema de la autoficción del que habíamos partido:

En el catálogo de figuras del yo autoficticio destacan las que señalan la fragmentación y la discontinuidad del sujeto. No quiero decir que estos rasgos le pertenezcan de manera exclusiva a las autoficciones o que no puedan expresarse en el marco de una autobiografía declarada, pero sin duda el marco de la autoficción permite exagerarlos e intensificarlos (Alberca: 2007: 216).

De hecho, como apunta Fernández Folgueiras (2011) en otro sentido, la ficcionalización de un yo empírico, extradiegético, en un yo ficcional e intradiegético, podría considerarse como la tematización de la fragmentación. Es decir, que la idea de discontinuidad y silencio que todo fragmento conlleva está implícita en el hecho de tratar de trasvasar la realidad referencial a una voz ficcionalizada, suplantada, que dice, pero que también calla. Esta fragmentación que supone el yo representado, en el caso de la obra de Umbral multiplica su poder al relacionar sus diferentes relatos autoficcionales entre sí, como apuntaba la cita de Caballé. La suma de todos ellos, nos reenvía a la

idea de duplicidad, de desdoblamiento, intrínseca a la enunciación lírica. Sensación que nos describe en los siguientes términos el protagonista de HGG:

... comprendí una mañana, en el rellano, que las cosas son dos, que somos dúplices, que las vidrieras mienten, que sólo los reyes, rey y reina, eran una vidriera ya legible, movimiento dialéctico que completaba al uno con el otro, porque se oponían y se suponían (sobre todo se suponían).

Uno supone al otro. La escalera, la música, el poema, para desarrollarse se divide, como los sexos y como los peces, y de esto resulta, no sólo una mejora arquitectónica, sino que una armonía, una sorpresa (la sorpresa lo era todo para mí, lector niño de músicas, precoz púber en busca de mamá). Si no hay sorpresa, invención, ruptura, no hay armonía ni arte ni poema, porque lo más armónico es romper, porque la sinfonía interrumpida es la que se abre a lo abierto, pienso ahora (HGG: 21-22).

Umbral en la tradición lírica

Este doble registro, esa poética de la memoria que nos ofrecía dos representaciones distintas, obedece en parte dos formas diferentes de focalizar. El hecho de que tres de estas novelas sean novelas de infancia, les dota de un carácter espacial, sobre el que el propio Umbral reflexionó concienzudamente en el archiconocido prólogo a la segunda edición de *Los males sagrados*. Bajo el rótulo de “Infancia y novela”, el autor nos remite a un estudio de Marthe Robert, titulado *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* para reflexionar y posicionarse acerca de dos maneras de construir novela utilizando el material de la infancia: la novela del hijo pródigo y la novela del bastardo. Situándose en el primero de los ámbitos, Umbral habla de la relación esencial que se establece entre el novelista lírico y su infancia:

...la relación entre infancia y novela (...) es una relación esencial, ya que todo novelista lírico, intimista o hijo pródigo, vuelve siempre a sus vivencias infantiles (o adolescentes) y con ellas hace sus novelas, no sólo por el excelente material literario, rico, fresco y de primera mano, que la edad primera ofrece al escritor, sino por una necesidad o huida del escritor y el hombre hacia la “isla de oro” que para el poeta era la infancia (LMS: 9).

En la misma tradición del hijo pródigo, Proust y Virginia Woolf. En la del bastardo, Balzac y, a pesar de sus renovaciones, Joyce. La diferencia entre la revolución de Joyce y la de Proust, según Umbral, es que este último la hizo desde dentro, desde la subjetividad inmanente de la novela de la infancia. Un aspecto muy importante de su reflexión está en el trazado diacrónico que hace de la utilización de la figura del niño en literatura. En puridad, el niño como tal, con valor novelesco y subjetivo no emerge hasta Proust; la picaresca española y los relatos de Dickens no hicieron sino mirar al niño desde el afuera de una mirada adulta e instrumentalizada. A partir de Proust, cambian las cosas, porque la novela absorbe un material reservado hasta el momento a la poesía. Este momento, coincide efectivamente con el modernismo, con el que se ha relacionado la antinovela y, por supuesto la novela lírica⁴². La nueva novela absorbe el material poético, mientras que el cine se encarga de absorber la esencia fabulística de los relatos narrativos. Así las cosas, Umbral aboga por continuar ese estela de narración lírica de la infancia inaugurada por Proust, y analiza las novelas de infancia que había publicado hasta la

⁴² Recordar a este respecto dos títulos esenciales citados en el estado de la cuestión: *La crise du roman: des lendemains du Naturalismo aux années vingt*, de Michel Raimond; así como *La novela lírica* de Ricardo Gullón (capítulo 3; pp.47 y siguientes).

fecha⁴³: *Balada de gamberros*, *Memorias de un niño de derechas*, *Las ninfas* y *el que prologa*, *Los males sagrados*. De ellas explica que son variaciones del tema de la infancia desde perspectivas distintas: la primera responde a una mirada realista, que se convertirá en tratamiento crítico-elegíaco en el caso de *Memorias de un niño de derechas*. Para calificar *Los males sagrados* habla de tratamiento lírico, frente al *reflexivo*, *narrativo* y *analítico* al mismo tiempo de *Las ninfas*.

La especial insistencia en el lirismo de *Los males sagrados* (doblemente lírico, por la estética con la que se compromete el autor y por ese tratamiento que la distingue del resto de las narraciones de infancia) aparece vinculada en el citado prólogo al aspecto “no real” que le confiere a la obra: “La dimensión no real del libro, lejos de ser un artificio, asume la dimensión no real del pensamiento infantil. Creo que en este libro es más real y natural lo supuestamente fantástico que la realidad y la naturaleza, pues lo supuestamente fantástico es el contenido manifiesto o subyacente de la fantasía infantil. Su realidad” (LMS: 15). Esta afirmación nos devuelve a ese sujeto metonímico y alegórico que se metamorfosea y multiplica en diferentes voces, en diferentes registros, para mostrar los enfoques distintos de una misma vida.

Descripciones y personajes

Otra manifestación de la omnipresencia de una enunciación eminentemente lírica se refleja en los personajes. No hay auténticos personajes en las novelas de Umbral, con cierta autonomía de la omnisciencia narrativa y un trabajo psicológico de su mundo interior.

⁴³ El prólogo data de febrero de 1976, correspondiente a la segunda edición (Barcelona, Destino), que es la que estamos citando a lo largo de nuestro trabajo.

Pueden estar sujetos a cambios, claro, como el mencionado Cristo-Teodorito en LN, pero no se trata de un cambio que se explique dentro de la evolución de la novela, sino que se utilizan como reflejos de la evolución del protagonista, que se siente en momentos vitales diferentes y junto a su propia transformación observa, como reflejo, un cambio en los otros. De nuevo, el espejo. Sin embargo, Umbral tiene un don especial para dotar de vida en apenas unas líneas a esos personajes que favorecen la construcción del discurso narrativo, puesto que para su desarrollo evenemencial exige la presencia de los otros, a la vez que, paradójicamente, sirven para insertar digresiones descriptivas.

Al presentar brevemente las diferentes obras de Umbral que pretendíamos analizar, destacamos la abundancia de pasajes descriptivos, que detienen el tiempo, sacralizando ese instante que persigue la mirada lírica, por lo que podríamos entenderlas como otro mecanismo de liberación espacio-temporal, a la vez que ese espacio-tiempo se transfigura en personaje. A pesar de que en *Las ninfas*, la narratividad tiene una presencia más fuerte que en otras de las obras escogidas, los fragmentos descriptivos son abundantes y es uno de los territorios que mejor explora nuestro autor. En una pincelada es capaz de construir un personaje mostrándonos sus rasgos físicos más evidentes y característicos, así como resumir en pocas líneas su trayectoria vital. Un ejemplo de entre los muchos que podríamos escoger, es el de Teseo, que aparece al final de la novela, en el café de las bailaoras en ese espacio reservado a una cierta bohemia provinciana:

Nunca supe si Teseo se llamaba así o lo suyo era también un mote, como lo de Empédocles. A Teseo le veía yo desde mi infancia, por las esquinas de la ciudad, grande y viejo (siempre había sido igual de viejo), morado de frío o congestivo y apopléjico, acechando a las

niñas, exhibicionista y sórdido, con grandes abrigos negros de piel (tuvo una época dorada) o paseando solitario.

Teseo era pintor, un pintor que durante su juventud había ganado algunos premios importantes, oficiales, en las exposiciones nacionales de Madrid, y al que en la prensa de la ciudad se le daba ya tratamiento de gloria nacional. Pero Teseo, que había hecho repetidos intentos de asalto a la gloria madrileña, no tuvo suerte o no tuvo fuerza (a la fuerza se le suele llamar suerte y viceversa) y al final optó, o le “optaron”, por quedarse en nuestra pequeña ciudad, como pintor de moda entre las clases altas, haciendo retratos elegantes a las damas y a sus hijos, pues lo que mejor le salían eran los niños y las niñas (en pureza las niñas, pues a los niños también les daba un volátil aspecto de chicas). Teseo era soltero y vivía solo. Parece que llegó, incluso, a abusos o intentos de abuso con una niña rubia, de nueve años, hija de unos nobles de la ciudad, que estaba posando para él con un gatito en el regazo (LN: 177-178).

Contrariamente a los dos procedimientos que Alberca (2003) indicaba como constitutivos del personaje-narrador Umbral, la proliferación y la elipsis, para el resto de personajes procede a través de una cuidada selección de rasgos, que desarrolla a modo de una amplificación de los mismos. En este caso, el aspecto que selecciona y repite Umbral en la descripción es la del sátiro, desmitificando al héroe mítico que venció al minotauro. Se repite de forma distinta según los matices que se van añadiendo en la descripción: la primera vez que se alude a este rasgo (“acechando a las niñas”) es en la presentación general del personaje, en la que se accede a él desde una primera mirada que supone el descubrimiento para el lector, a la vez que confirma la focalización desde ese yo-niño que *siempre* ve igual de viejo a ese personaje, en una mirada propia de la infancia que no gradúa distancias temporales, sino que fija fronteras entre lo nuevo y lo viejo. En un segundo momento, la descripción se decanta hacia la vida profesional del personaje, como pintor de provincias y vuelve a insistirse en esa fijación por la niñas al decir que sus mejores retratos

eran los que hacía a niños y niñas, a lo que apostilla el narrador “en puridad las niñas, pues a los niños también les daba un volátil aspecto de chicas”. Este rasgo, que después de esta segunda alusión, empieza a cobrar un carácter pertinente y obsesivo en la caracterización del personaje, llega casi a esconder el resto de rasgos al pasar a la descripción de su vida íntima, de la que tan sólo se nos dice que estaba soltero y vivía solo, para añadir a continuación un rumor que corre por la ciudad sobre los supuestos abusos que ejerció en una niña de nueve años. La mirada del narrador se disuelve en este punto con una focalización colectiva, ejercida por esa ciudad de provincias, a la vez que se focaliza desde la perspectiva del yo-adulto que añade a la denuncia colectiva, un tono irónico reflejado en la visión de la ciudad de provincias, que considera a Teseo una “gloria nacional” que, sin embargo, parece incapaz de conocer el reconocimiento en la capital.

En cualquier caso, esta escena ejemplifica esa manera de contruir personajes que posibilitan la entrada del discurso descriptivo, que resulta a la vez, expositivo y digresivo, permitiendo en algunos casos también la inflación lírica. Lirismo que, cuando está asociado a la descripción de personajes suele venir de la mano de una mujer. Ya vimos el fragmento de HGG referido a la madre, así que esta vez ejemplificaremos con la Teresita de LMS:

Teresita me sacó de la calle, me tomó de la mano, salvándome del arroyo, del barro, de las peleas, de las pedradas, y me hizo entrar en su mundo de acacias en flor, aquel jardín salvaje donde unos niños vestidos de blanco jugaban a mil cosas, en tanto que nosotros, ella y yo, subidos a la copa de la acacia más alta, una acacia gigantesca, comíamos la flor blanca del árbol (...)

Siempre era primavera en el jardín salvaje de Teresita, en el interior de su casa, detrás de aquella fachada blanca que los pintores repasaban varias veces al año. Y la acacia gigante crecía y crecía, llenaba todo el cielo con sus flores blancas y Teresita y yo nos

perdíamos en su copa, teníamos que apartar la espesura de las hojas y las flores para mirarnos a los ojos (LMS: 74).

Esa Teresita redentora invierte el mito de la mujer fatal que tanto le gusta a Umbral para convertirse en una Eva redentora que habita un paisaje edénico dominado por la tonalidad luminosa del blanco. La descripción, que se inclina al idilio y a una estética que conecta con el lirismo, afianza este discurso por la presencia de ese yo que convierte una percepción metafórica (la presencia de la primavera) en un acto de habla asertivo propio del discurso narrativo, si bien la autenticación del narrador no resulta del todo convincente (Harshaw). Un yo que a medida que se nombra, se crea, recordando la estructura del *bildungsroman*.

Escrituras del yo y bildungsroman

Sin duda, el personaje mejor construido es el del propio protagonista, que a la manera del *bildungsroman* va creciendo a medida que se suceden las páginas. Para justificar esta comparación, partiremos de los principios que sintetiza Salmerón (2002) en una monografía dedicada a la denominada “novela de formación”:

1. En la novela de formación la historia de formación del protagonista no sólo es tema, sino también principio poético
2. La novela de formación es una forma que se busca a sí misma y que intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia
3. El final de las novelas de formación es, y sólo puede ser, utópico o fragmentario
4. La novela de formación no es exclusiva ni originariamente alemana, pero llega a su forma clásica en Alemania
5. En la novela de formación aparecen de forma recurrente varias figuras

(Salmerón: 2002: 59-60)

Eludiendo el cuarto principio, referido a la producción alemana, los otros cuatro principios comparten algún aspecto propio del lirismo y, más concretamente, de la escritura umbraliana en estas “novela de infancia”. La formación como principio poético puede leerse como correlato de las actuales “escrituras del yo”, que abordan la formación del sujeto desde una perspectiva experiencial.

Con respecto al segundo principio, que reza que la “instrucción” no imposibilita la peripecia, probablemente sea el que se aleje más de la tradición lírica y de la apuesta de Umbral, pero nos interesa destacar que la imbricación de un discurso reflexivo (más que instructivo quizás en las creaciones contemporáneas) con otro evenemencial no sean incompatibles en este tipo de relatos, como tampoco lo serán en lo que denominaremos (apropiándonos de la denominación de Boblet) la literatura del “émérveillement”. En el caso de Umbral, este discurso “instructivo” se filtra a través de la lectura que descubre en su habitación azul, en la biblioteca de la madre, o en los eventos que organizan los intelectuales de esas capitales de provincias por las que pasa.

El carácter utópico o fragmentario del final de estas novelas de formación se hace extensible a los relatos con los que venimos trabajando: MR termina con la imagen de la mecedora que adormecía al hijo muerto, en forma de evocación, agudizando el tono elegíaco de todo el libro; HGG termina con la muerte de la madre, con ese “cuerpo de alabastro” que evoca una blancura virginal y primigenia a la que vuelve el hijo, renovando su nacimiento con la promesa de hacerse escritor. En la habitación de la madre termina, como final melancólico, metafórico y utópico, el poema de la madre; más narrativo resulta el final de LMS, que también termina evocando la muerte de la madre, aunque el protagonista reacciona guardando el termómetro que ha registrado su última fiebre y decide dejar atrás esa

casa de enfermedad y muerte. Y así, deambulando, se dirige hasta la casa de Carmen, quien lo acoge en su lecho. LN termina con la imagen (querida por Umbral) del tren entrando en la estación, augurando una nueva vida para nuestro protagonista, que se despidе de la provincia para conquistar el suelo de la ciudad. Ninguno de estos finales, en definitiva, resulta esencial ni para el desarrollo de la trama ni para una lectura global de la obra; de hecho el lector tiende a integrarlos como una más de las imágenes que se suceden en el libro, reivindicando ese carácter fragmentario y utópico en el sentido de metafórico, como lo es en buena medida el discurso lírico.

En cuanto al último principio, la aparición recurrente de varias figuras, se traduce en el texto en formas distintas: por un lado, la repetición de ciertos personajes-tipo como la pareja maestro-discípulo. Pero esas “figuras” a las que se refiere el autor no aluden exclusivamente a los personajes, sino a aspectos configuradores del texto que lo hacen reconocible como género y que aparecen de forma recurrente a lo largo de la obra. Procedimiento que recuerda a las “bisagras analógicas y semánticas” de las que hablaba Javier del Prado a propósito de la poeticidad, y que tienen un efecto tanto en la temporalidad del relato como en la lectura discontinua que se lleva a cabo del mismo. La transformación que opera la apuesta umbraliana en este principio es que la bisagra analógica fundamental de su escritura es la omnipresencia del yo, yo que como venimos insistiendo puede leerse como un fragmento tematizado en cada una de sus obras. La dualidad de la pareja formada por el alumno y el maestro está aquí sustituida por un proceso de autoformación en la mayoría de los casos, a pesar de que la madre aparece presentada como uno de los pilares que empuja al hijo a asomarse al vasto mundo de la cultura.

El caso de Umbral no constituye un ejemplo aislado, en las escrituras del yo, fundamentalmente en aquellas imbuidas de lirismo,

como en el caso que nos ocupa, se produce una inversión de muchos de los aspectos del *bildungsroman*, pero esta inversión es precisamente la que permite reconocer el patrón original que subyace al mismo. Una de las “versiones” más habituales es el autoaprendizaje, vinculado en muchas ocasiones a lo que Dorrit Cohn ha denominado la “transparencia interior”. Ese autoaprendizaje aparece en forma de autobiografía velada, siguiendo o contraviniendo (como de hecho ocurre en la mayoría de los casos) el esquema señalado por Borchardt (Salmerón: 2002). Y en la mayoría de los casos aparece fuertemente vinculado a la memoria. Desde esta perspectiva podríamos leer, por ejemplo, *La lluvia amarilla*, donde el personaje-narrador se debate con su memoria para tratar de “desaprender” el mundo en un largo monólogo que tiende al silencio, al fragmento que va desmenuzando lenta y sutilmente su memoria.

El propio Dominique Combe establece una relación explícita entre *bildungsroman* y tradición lírica en un artículo consagrado a una obra de Jaccottet dentro del volumen colectivo de Coyault titulado “Philippe Jaccottet et le récit de formation: *L’Obscurité*”. Combe la define como una ficción filosófica entre maestro y discípulo, un relato alegórico, expresión del pesimismo schopenhauriano que presenta una visión apocalíptica del maestro. En tanto que pesimista (en la línea de Cioran), el relato se convierte en relato de formación en la medida en que conduce a la adopción del nihilismo filosófico como mecanismo de aprendizaje o de actitud ante la vida. La oscuridad es el vacío absoluto de la muerte, la angustia de lo finito, que provocará la duda. El maestro no se queda en el agnosticismo, sino que investiga las tradiciones gnósticas para llegar a una “teología negativa”. Combe concluye que la obra de Jaccottet es un relato de formación que a diferencia de las grandes obras del *Bildungsroman* alemán, desde Goethe a Thomas Mann, narra un proceso de aprendizaje por el fracaso que revela el alumno ante el discurso de su maestro que no

logra aplicar en la vida real el ideal predicado por sus palabras. Lejos de ver en el maestro a un modelo inaccesible, el narrador-discípulo lo acerca al mundo de los humanos. Esa inversión poética lo convierte en un sujeto dubitativo y desesperado, según Combe.

En esa misma línea de “inversión” del género, podríamos citar otras obras clásicas que tradicionalmente se han vinculado al lirismo como *A rebours*, donde el voluntario retiro de Des Esseintes supone un aprendizaje del mundo desde el arte, desde la tranquilidad de su estancia retirada del ruido, un proceso de aprendizaje invertido, “artificial”, como los paraísos baudelairianos tan queridos por el decadentismo.

Los yoes del texto

Probablemente el yo de las narraciones autoficcionales no es tan sinecdótico en su experiencia generalizadora como el yo lírico, pero ambos comparten un cierto carácter metonímico, que como decíamos, posibilita una ficcionalización interna (aspecto desarrollado por la crítica alemana⁴⁴) que permite graduar las distancias entre el sujeto

⁴⁴ Combe cita las aportaciones teóricas de Oskar Walzel, para quien el YO lírico del lirismo puro aparece tan poco personalizado y subjetivo que más bien parece un ÉL, y de Wolfgang Kayser (representante junto con André Jolles de la Escuela Morfológica Alemana). Este último distingue tres modalidades de lirismo:

1. La **nominación lírica** (*lyrisches Nennen*): el yo se desdobra y se distancia de sí mismo, convirtiéndose en un ÉL.
2. El **diálogo lírico** (*lyrisches Ansprechen*): desdoblamiento del monólogo que introduce la voz del TÚ.
3. La **palabra cantada** (*liedhaftes Sprechen*): es la forma más pura de lirismo, ya que el yo no se objetiva y se queda cerca de sí mismo gracias al canto.

lirico y el sujeto autobiográfico. De la misma manera, los estudios dedicados a la autoficción y, de manera más amplia, a las escrituras del yo, han establecido diferentes formas de graduar las relaciones entre el yo autobiográfico y el yo figurado, como habíamos visto; por tanto, podemos establecer una relación teórica entre ambos postulados, que tendrá su correspondencia metaliteraria en la propia escritura umbraliana:

Había sido muchos hombres en un día, demasiados hombres, y retardaba el momento de volver a casa a dormir, aunque tenía que madrugar, y me preguntaba si estaba representando una comedia, si algo de todo aquello era verdad o lo iba a ser algún día, y llevaba en el fondo esa duda radical y vaga que es la duda sobre uno mismo, sobre la propia sinceridad, el no saber si uno se está engañando voluntariamente, ese final falaz y triste que hay dentro de uno (LN: 113-114).

Esta duda, fruto de la intuición poética y metaliteraria del yo enunciador viene a traducir otro de los aciertos de la teoría de Combe sobre la enunciación literaria: la distinción entre yo empírico y yo autobiográfico, aunque dicha distinción no sea evidente. En el caso de Umbral, concretamente, uno de los estudiosos que más trabajos ha dedicado a las “novelas del yo” y a las obras del propio Umbral, Alberca (2007, 2012), ve en su obra una expresión fracasada de su propia representación, en parte por un secreto (el de su origen) nunca

La conclusión a la que llega Rabaté a partir de estas reflexiones es que el trabajo de ficcionalización reside en esa tensión interna entre el YO y el ÉL, entre el YO y el TÚ, que Fontanier califica de ENÁLAGE DE PERSONA. Y al reproducir las diferentes opciones o distancias a la hora de ficcionalizar que nos propone Kayser, se abre la posibilidad a que la voz del yo no se busque únicamente en un sujeto enunciador en primera persona, como sugeriremos más adelante.

resuelto que mantendría al escritor en la tensión constante entre “la proliferación y la elipsis”. Esta lectura de la obra umbraliana, que no desestimamos a la luz de la reveladora biografía publicada en 2004 por Anna Caballé, podría sufrir una vuelta de tuerca si en lugar de buscar la ambigüedad entre el pacto novelístico y el pacto autobiográfico, lo buscamos en los puntos de encuentro entre el pacto narrativo y el pacto lírico.

Alberca insistía a lo largo de su estudio (2007), en que la lectura referencial se impone para poder descodificar este tipo de autoficciones, con las complicaciones que eso implica para el lector. Sin embargo, una lectura lírica, de la que se inferiría un sujeto, a pesar de todo, igualmente ambiguo, no necesitaría de estas pesquisas. El lector que se ha acercado a los libros de Umbral incluidos en el ciclo de la infancia y la provincia, sospecha el secreto nunca dicho, el desgarramiento de un enunciador rasgado y fragmentado que trata en vano de recomponer los fragmentos en sus distintas reescrituras, pero sobre todo a ese ser humano que aprende la vida a la par que desarrolla una sensibilidad propia hacia su familia, sus amigos, hacia la cultura y hacia las estructuras sociales y políticas de la ciudad, que es el espacio por antonomasia que gobierna estos relatos. En ese sentido, el Francesillo, Paco o Francisco que encontramos en las diferentes reescrituras son una representación metonímica de ese yo autoficcional que, cierto, se apoya en la retórica del secreto para representarse. Pero desde la perspectiva lírica, ese secreto nunca revelado, sino manipulado en sus diferentes versiones, no es un fracaso sino una apuesta.

El secreto

Ese yo, repetido y diferente, constituye por tanto la primera prueba de la fragmentación discursiva de la obra de Umbral, tanto a

nivel interno de cada uno de los relatos, como a nivel metaliterario, en el que cada nuevo relato que intenta recrear el yo encuentra unas claves de lectura interpretativa en el anterior. De ahí que el lector sienta la pulsión de completar los huecos informativos que nos ha dejado el libro anterior. Pero ese hueco no es más que la evidencia del fragmento, de una poética del secreto, que lejos de frustrar la lectura autobiográfica, se afianza en la inconsistencia de un yo que es del todo inaprehensible. Alberca destacaba en su trabajo que el secreto está en el centro de muchas de las novelas del yo, donde el desvelamiento del mismo constituye el núcleo narrativo de la obra, que comparte y visibiliza lo que estaba escondido⁴⁵. Desde este punto de vista, la autoficción umbraliana quedaría frustrada de nuevo al no posibilitar el paso del ámbito de lo privado a lo público:

En Umbral (...) el hecho de afrontar sólo de manera novelesca y muy contradictoria su secreto familiar –convertido por el secretismo en el hecho más decisivo de su vida y en el más influyente quizá de buena parte de su obra- y la imposibilidad de abordarlo en clave de compromiso autobiográfico, da idea de la pervivencia y peso de éste y la imposibilidad de liberarse de él (Alberca: 2007: 111).

⁴⁵ “La novela autobiográfica, hasta cierto punto la mayoría de las novelas del yo también, se organizan y cobran sentido en torno a un secreto, vergonzoso o no, personal o familiar, y a su desvelamiento parcial o completo, cuya presencia latente organiza el relato y hasta cierto punto la vida del autor (...) El secreto, sea del tipo que sea, si es un verdadero secreto, revela su fuerza y su excesiva carga (para uno solo) en la contradictoria necesidad de comunicarlo y compartirlo con otros, y pone de manifiesto también el riesgo que conlleva revelar algo que le hace frágil y vulnerable frente a los demás. La revelación del secreto en el molde de la ficción tiene para el autor la innegable ventaja de poder verbalizar el tabú y de liberar la carga de su prohibición, es decir, cumple una función catártica” (Alberca: 2007: 110-111).

Si bien la noción de secreto está estrechamente ligada a la de verdad, y por tanto a una lectura referencial del texto (muy coherente, por otro lado, con la propuesta de Alberca), no podemos ignorar una concepción del secreto, también aplicable al ámbito literario y referida por tanto a un sentido de “verdad” particular, que es la que nos plantea Derrida a propósito del testimonio. Al hilo de la obra de Celan, que Derrida utiliza como paradigma de su *Poética y política del testimonio*, dice:

Dans le témoignage, la présence à soi, condition classique de la responsabilité, doit être coextensive à la présence à autre chose, et à la présence à l'autre, par exemple au destinataire du témoignage, comme du serment par lequel il s'engage et le garantit. Le parjure ou le mensonge *comme tels* supposent, dans leur concept même, que le menteur ou le parjure soit assez présent à lui même; il lui faut garder, présent à lui-même, le sens ou le sens vrai, dans sa vérité, de ce qu'il dissimule, falsifie ou trahit; et qu'il puisse donc en garder le secret. Le garde *comme tel* —et la garde de cette sauvegarde est le mouvement de la *vérité* (*veritas*, *verum*, *wahr*, *wahren*, qui veut dire garder; *Wahrheit* : la vérité) (Derrida: 2005: 41).

El secreto supone un desplazamiento de la verdad y está vinculado al que *disimula, falsifica o traiciona*, que es lo que proponían las lecturas de Alberca y Caballé. Sin embargo, en el mismo fragmento, Derrida insistía en que aquel que testimonia, y que por tanto ha vivido en primera persona lo que después transformará en un relato, no sólo debe ser una presencia efectiva, sino que debe dar testimonio de algo ajeno a sí mismo. Esto, en el caso de Umbral, es lo que nos plantea un problema para sostener la lectura del secreto como traición o como desvío de la verdad, porque la escritura de Umbral no pretende ser testimonial; su testimonio, en los libros de ficción que tratamos (no así en su producción periodística ni en otros títulos más vinculados al panorama político-social), no da cuenta de nada que no

sea su propia experiencia a través, eso sí, de relatos que podemos considerar en cierta medida, de filiación⁴⁶.

La filiación y el parentesco se expresan en términos de relaciones materno-filiales predominantemente en *Los males sagrados* y *El hijo de Greta Garbo*, paterno-filiales en *Mortal y rosa*, y de una necesidad de romper todo vínculo de filiación propia del adolescente representada en *Las ninfas*. En definitiva, podríamos hablar del parentesco como uno de los ejes fundamentales en torno al que se articula la escritura de nuestro autor y de esas autoficciones líricas, y pensar que tal filiación es signo de la alteridad que requiere el testimonio. De hecho, cuando Alberca y Caballé insisten en el secreto lo hacen, como hemos visto, refiriéndose fundamentalmente a la figura paterna. Sin embargo, la filiación está íntimamente ligada a la identidad personal del sujeto, por lo que hablar de alteridad y vincular por tanto la escritura umbraliana al testimonio, no nos parece del todo acertado. Esta idea vendría más bien a apoyar el concepto de ipseidad que Combe recupera de Ricoeur, lo que nos obligaría a descartar esta concepción del secreto como desplazamiento de la verdad.

No obstante, cualquier lector que se acerque a las obras de la madre (en nuestro caso, nos referimos especialmente a *Los males sagrados* y *El hijo de Greta Garbo*), percibe la presencia del secreto como un potente elemento narrativo. Incluso más allá del secreto de su origen⁴⁷ que ha dado tanto que hablar, podríamos hablar de una

⁴⁶ Vid. VIART, Dominique: (1999): “Filiations littéraires”, en *Écritures contemporaines* 2, Caen, Minard.

⁴⁷ Secreto del origen que Caballé pareció desvelar casi completamente en la biografía del autor citada tantas veces en esta memoria, y que sigue dando que hablar: el 20 de febrero de 2015 se publicó un artículo en el diario *El país* firmado por Manuel Jabois y titulado “Umbral y su padre, novela real”, en el que se revela la identidad del padre de Umbral, Alejandro Urrutia, junto a

poética del secreto compartida por más autoficciones líricas. Un secreto que, siguiendo a Baudrillard, “circule non pas comme sens caché, mais comme règle du jeu, comme forme initiatique, comme pacte symbolique, sans qu’aucune clef d’interprétation, aucun code vienne le résoudre” (Baudrillard: 1981: 57).

En *Las ninfas*, hay un pasaje en el café de las bailarinas, que podríamos interpretar como una metaforización de esta “regla del juego” literario que supone el secreto. Carmencita María se acerca al protagonista para hablarle del poeta Darío Álvarez Alonso, que lo acompaña en la mesa, diciéndole: “Este amigo tuyo es un poco fantasma”. La reflexión del protagonista que sigue a estas palabras nos resulta especialmente interesante para abordar el problema del secreto:

Yo no creía por entonces que Darío Álvarez Alonso fuese un poco fantasma, dicho así, castizamente, con aquel desgarro madrileño, pero la frase aclaró en mí prejuicios interiores no confesados y puso la primera esquina de reticencia en mi admiración loca a Darío Álvarez Alonso, que a la sazón era el único modelo disponible de vida y obra. Y, sobre todo, me agradó el desparpajo de la chica, más que por cómo pudiera halagar mi instinto tribal de destrucción del compañero (tan frecuente en la tribu literaria, a la que yo estaba empezando a pertenecer), porque aquella confidencia que nadie hubiera osado hacer, creaba entre nosotros, entre la bailarina y yo, como una suerte de secreto compartido, un paso de intimidad, algo. Desde entonces, nos mirábamos de otra forma, nos hablábamos de otra forma y empecé a pensar que la artista madrileña se había fijado en mí (LN: 147).

otros datos personales que vienen a completar los huecos de la biografía de Caballé, condicionando parcialmente la lectura que la autora había hecho de la misma en las obras de Umbral. En respuesta al artículo de Jabois, Caballé publica el 4 de marzo de 2015 en el mismo diario “Umbral, entre la sombra y el vacío”, concluyendo que donde ella había visto un vacío había simplemente una sombra de ese padre que existió y de cuya existencia, según el artículo de Jabois, Umbral había sido consciente.

Esa confidencia compartida supone el final de un proceso de ocultamiento a la vez que despierta en el otro una reflexión nueva. Curiosamente, el secreto se genera en un espacio compartido, que a su vez provocará un silencio cómplice. Si trasladamos este movimiento a la lectura de Umbral, podemos establecer una voluntad de ocultamiento que crea la propia escritura autoficcional pero que se convierte en un aspecto especialmente marcado del autor, voluntad de ocultamiento que se evidencia en las diferentes versiones del padre y del origen que se manejan en la obra. Una de las más llamativas es el húsar escondido en el armario de la madre, como figura de ese padre ausente, héroe político, víctima de sus ideas republicanas, en *El hijo de Greta Garbo* frente a la indiferencia de trato que recibe tanto en *Los males sagrados*, que reproduce el mismo período vital, como en *Las ninfas*; si bien en este último no resulta tan extraño, dado el plano secundario que ocupan los vínculos familiares en el relato. Esta multiplicación de versiones (como las de su propio yo que veíamos en el párrafo anterior) no hacen sino evidenciar la presencia de un secreto. Un secreto entendido, con Baudrillard, como la *cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y, sin embargo, circula* (1981: 77). Es cierto que en Umbral, no hay confidencia (si no, no se habría vuelto a la polémica del origen de Umbral con el artículo de Jabois), pero sí secreto compartido con sus lectores. De ahí, que Anna Caballé aludiera a la confesión como uno de los géneros que están en la base retórico-discursiva de la escritura umbraliana.

El secreto en Umbral tiene entidad de acto de habla, es una fuerza ilocutiva, pragmática, que se asienta en una ausencia, en un no-dicho enunciativo, del que son, sin embargo, partícipes los hablantes que articulan su conversación en torno a una ausencia, como los

lectores que conocen las diferentes versiones de esa verdad oblicua. En la complicidad reside la fuerza de lo no nombrado. En este sentido, el secreto tiene un poder performativo inverso al convencional: es el no decir, el no-discurso, la no-palabra lo que le confiere al secreto su naturaleza particular. En este sentido, Baudrillard establece una analogía con la seducción, que, al igual que el secreto, “actúa a condición de no ser nunca dicha, nunca querida”. El secreto rehúye toda forma de manifestación demasiado evidente:

Lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse, el secreto no la tiene en absoluto. Es una forma iniciadora, implosiva: a la que se entra, pero de la que no se sabría salir. Nunca hay revelación, nunca hay comunicación, ni siquiera «secreción» del secreto (Zimplyn, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, núm. 14); de ahí proviene su fuerza, su poder de intercambio alusivo y ritual (Baudrillard: 1981: 77).

El secreto tiene poco que ver con las formas reprimidas del inconsciente, ya que los del inconsciente son secretos psicológicos que no tienen existencia propia, y en el caso de la obra de Umbral, lejos del análisis psicocrítico, Alberca habla de un secreto que el autor conocía muy bien: el de su origen, las circunstancias de su nacimiento y la figura, ausente o mitificada, del padre.

Baudrillard opone el concepto de seducción (que, como el secreto, carece de representación) al de producción. La seducción no genera discursos, porque su estrategia es la de la ilusión, la de hacer creer algo. Probablemente, en este sentido, también podemos hablar de una retórica de la seducción en Umbral, que nos hace percibir la presencia de un secreto nunca desvelado como un guiño al lector que se asoma a ese espacio de intimidad del enunciador. El secreto es, de alguna manera, una manifestación del pudor, pero también, un desafío. El desafío de entablar una lectura cómplice con una voz que es otra,

que se desdobra proponiendo diferentes sombras de un mismo personaje que, además, afirma ser idéntico a su autor.

La fórmula del secreto para Didier Martz (2012) podría resumirse en “dire sans dire tout en disant”, y reenviaría a la realidad profunda, enigmática e inaprehensible de las cosas. El secreto no es una entidad cerrada ya que puede descubrirse. Aunque la naturaleza del secreto es permanecer escondido, puede comunicarse y esa tensión, que no encuentra equivalente lingüístico, es la que le confiere un estatus de poder. Ya le advertía Pármeno a su señor Calixto: “a quien dices tu secreto, fías tu libertad”. Ahí radica su poder. El que conoce el secreto genera un espacio de complicidad, pero también de poder sobre el otro, que se sentiría vulnerable si la otra persona lo desvela. El secreto, por tanto, genera una tensión, que obliga al conocedor del secreto a una omisión discursiva. Pero dicha omisión, en el caso de una obra literaria, debe ser suplida por una secuencia capaz de asegurar la continuidad narrativa, lo que se traduce en una estructura elaborada a partir de fragmentos. Si un secreto que queda confinado al olvido, deja de serlo, pero un secreto demasiado conocido, también pierde su entidad de secreto. Por eso, el lector debe poder ser capaz de reconocer en esa estructura fragmentaria (que no deja de reproducir el fragmentarismo del yo) un secreto que invierte las reglas habituales, ya que la tensión que se genera entre el otro que conoce el secreto y el protagonista del mismo se confunden. Vuelta de nuevo a la ipseidad del yo que crea y desvela, siempre a medias, su propio secreto.

En el reconocimiento de una verdad a medias reside, precisamente, el principio de la autoficción y esta retórica del secreto no hace más que subrayar dicha idea. De hecho, el secreto está en el centro de las dos tradiciones de escrituras de la infancia de las que hablaba Umbral en el famoso prólogo a *Los males sagrados*, la del hijo prodigo y la del bastardo, que, a su vez, aparecen vinculadas a dos

grandes discursos: el de la mentira literaria (que nunca es tal) en la tradición del hijo pródigo, y el de la verdad de un discurso que se pretende objetivo en tanto que ajeno, vinculado a la Historia de los otros. El discurso literario, epifánico, tiene sus propios códigos simbólicos, mientras que el discurso de la Historia pretende ser un discurso productor de verdades, desvelador. El secreto permite la fusión, la síntesis de dos metáforas utilizadas por el propio Umbral: el círculo y el espejo. Del lado del círculo se configuran una serie de elementos que remiten a la infancia, a un tiempo idealizado y recurrente donde se forja una sensibilidad al margen de la Historia, de las ciudades y de los otros. Del lado del espejo, surge el ser escindido, adulto, aquel que ya no se quiere, que ha perdido (paradójicamente) su reflejo y necesita de los otros para conformarse. Esta escisión, que ya comentamos a propósito de la enunciación se concreta en la fragmentación.

La digresión, tan recurrente en la escritura de Umbral, es una de las manifestaciones sintomáticas de esa escritura fragmentaria. Las constantes digresiones de la escritura umbraliana cumplen una doble función. La primera, que podríamos calificar de pragmática, aleja al lector de la lectura télica esperable de todo texto narrativo con una concatenación causal-temporal del discurso evenemencial que presenta un desenlace. En este sentido, las digresiones modifican el horizonte de expectativas del lector, que poco a poco se sumerge en la lectura fragmentaria que lo separa de esa visión del texto como unidad. Pero este efecto de lectura, en el caso de las escrituras del yo, presenta una segunda consecuencia: al detener el tiempo de la historia, surge una voz que universaliza los juicios, acercándose a ese yo extradiegético del que los diferentes yoes narrativos tan sólo eran un tematizado fragmento. De alguna manera, la digresión unifica las voces del texto, mostrándose como mecanismo de repetición.

Al mismo tiempo, al alejar al lector de esa lectura tética y, por tanto, de un seguimiento evenemencial y narrativo del texto, los detalles, las fechas, los datos demasiado precisos, pierden importancia en aras de una lectura analógica. Ya apuntamos al hablar de *Mortal y rosa*, algunos puntos de aproximación entre la escritura fragmentaria y la lógica de la analogía. Fragmento y analogía obedecen a una forma esférica de interpretar el mundo, pero también de esconderlo. Tratar de encontrar una lógica analógica a los diferentes componentes de la historia, es otro mecanismo de esa retórica del secreto que pone de manifiesto los vacíos informativos, y que aproxima el esquema de la autoficción al lirismo. Un segundo punto de encuentro que justifica el asentamiento del lirismo en el molde de la autoficción.

Si la seducción pertenece al dominio del universo simbólico, como afirma Baudrillard, y el secreto aparece en el centro de las dos grandes referencias de la escritura umbraliana (por mucho que diga rechazar la tradición del bastardo de Balzac, Flaubert, etc.), esta retórica nos permite abrir el espacio de la ipseidad al espacio de los otros. El secreto viene a compartir esa ipseidad que ante todo era una apertura a lo universal, un movimiento a la universalización de la experiencia. Un secreto hecho de palabras gracias a la seducción de un lenguaje al que Umbral dedica toda su atención, llegando a convertirse en uno de sus temas literarios favoritos, ocupando por tanto un espacio sintáctico y semántico en el texto.

II.3. EL LIRISMO UMBRALIANO DE LA PALABRA

Para completar la cartografía del lirismo en la narrativa umbraliana, no podemos dejar de aludir a otro aspecto esencial destacado por buena parte de la crítica: el particular uso literario que Umbral hace del lenguaje, creando un estilo inconfundible. Si bien, tras varios decenios de crítica posestructuralista, podemos acordar que no existe un lenguaje literario, sino un uso literario del mismo que, por otra parte, comparte estructuras y maneras de proceder con las expresiones coloquiales⁴⁸, podemos aceptar una inflación retórica especialmente marcada en las narraciones imbuidas de lirismo, tal y como señalaba Francisco Ávila en el análisis de los ámbitos y los polos genéricos.

⁴⁸ Recordemos las reticencias que esgrimía Ryan en cuanto a la teoría del desvío: por un lado, la literatura (el signo literario) es idéntico al signo lingüístico, ya que ambos provocan una semiosis infinita. Y, por otro lado, las “desviaciones” no constituyen un sistema independiente, sino adicional. De hecho, la única diferencia es que lo que podemos entender como rasgos literarios del lenguaje son rasgos no pertinentes en el caso de la lengua no literaria. Aun así, podemos decir que estos rasgos son especialmente pertinentes.

Palabra, fragmento y transparencia

Por otra parte, retomando la idea de fragmento, que hemos relacionado con el secreto y con la ficcionalización del yo, Darío Villanueva (2009) explica, recordando una reflexión de Pedro Salinas, que la fragmentación está estrechamente vinculada a esta *esencialidad del lenguaje* que prevalece en este tipo de relatos. Al igual que un poemario, compuesto por esos fragmentos (y por tanto dependientes del texto global, final) que son los poemas, “desde el momento en que se reduce la amplitud de cada unidad textual y se prescinde de la tiranía argumental, el lenguaje puede empezar a cubrir ese vacío de protagonismo, y convertirse menos en instrumento, más en fin en sí mismo” (Villanueva: 2009: 165). Protagonismo del lenguaje que hará de Umbral uno de los escritores con un estilo propio e inconfundible, un estilo que tal y como definía Tadié el relato poético, da al lenguaje un lugar central en la obra. Pero no sólo eso, en el caso de Umbral, su reflexión sobre el lenguaje, el ritmo y las palabras aparece tematizada en sus obras, así que nos dejaremos guiar por sus propias reflexiones para abordar este punto. Empezaremos por una “poética” que aparece entre las páginas de MR:

Poética

Dicen los modernos lingüistas que no hablamos una lengua, sino que la lengua habla a través de nosotros. Es el río del idioma lo que se pone en movimiento cuando me siento a la máquina. El mundo se expresa a través de mí. Sólo somos dueños de aquellas sensaciones que no tratamos de racionalizar. Que el curso de las cosas me lleve, que la lengua universal hable por mí. Puedo tratar de dominarla, de ordenarla, de modificarla. Y entonces habré construido algo, habré trabajado, habré disecado el mundo y la palabra. Hay que hacerse transparente –la transparencia, Dios, la transparencia, pedía el poeta– para que el mundo pase a través de uno configurado como discurso.

Los surrealistas, intentando la escritura automática, no hicieron sino exasperar la única escritura posible [...] La inspiración es la comunicatividad, la transparencia, el acertar a desaparecer entre la escritura y el mundo. Hay días en que se levanta uno transparente, y entonces conviene aprovecharnos para escribir (MR: 108).

La reivindicación de la transparencia como ideal poético puede chocar en un primer momento al lector de *Umbral*, cuyo estilo no se caracteriza por pasar desapercibido: el ritmo cuidado, el uso metafórico de un lenguaje que agrupa en numeraciones marcadas por el ritmo sincopado de asíndeton y parasíndeton, estructuras anafóricas, perífrasis constantes que multiplican la anécdota en decenas de páginas, como *Umbral* le reconocía a Proust... En principio, no estamos ante una escritura que represente esa transparencia. Pero hay otra interpretación posible, si recordamos la descripción que hacía Núñez Ramos (1998) del fenómeno poético. El discurso poético trata de recuperar precisamente la transparencia de las palabras, su capacidad deíctica capaz de vincular las palabras y las cosas. En ese sentido se explica el carácter mediador que tiene el autor, en tanto que “ser transparente” por el que debe fluir el lenguaje. Como se describe en MR, cada letra tiene un valor propio, autónomo (autorreferencialidad del signo), que el lenguaje cotidiano, predestinado a la comunicación ha perdido. Pero el niño, redescubre ese lenguaje con su mirada nueva que aprehende las cosas del mundo:

Las letras, el alfabeto, la escala de las vocales, el niño, a la sombra de la madre, pájaro ligero por el árbol de la gramática. Salta, va, viene, se equivoca de rama, vuelve a saltar, dice la a, la e, ríe con la i, se asusta con la u, vive.

Por ahí empieza la historia, hijo, empieza la cultura, el mundo de los hombres, ese juego largo que hemos inventado para aplazar la muerte. Las letras, insectos simpáticos y tenaces, juegan contigo como hormigas difíciles. Estás empezando a pulsar las letras, las teclas de un piano que resuena en cinco o diez mil años de historia.

Cada letra tiene un eco de lenguajes pasados, de idiomas milenarios, que tú despiertas inocentemente, como cantando dentro de una catacumba. Eres el paleontólogo ingenuo de nuestro mundo de jeroglíficos. Somos tus antepasados remotos, esfinges egipcias, dioses griegos, estatuas etruscas, dialectos nubios. Me siento –ay– más del lado de la Antigüedad que del lado de tu vida reciente. Se me incorpora una cultura de siglos que contempla impávida, fósil, tu pajareo alegre por sobre las losas del pasado. Cada letra es una losa que pisas, cada palabra es una tumba. Estás jugando en el cementerio, como los niños de aquella película, porque las palabras son cadáveres, enterramientos, embalsamientos de cosas. Tú, que eres todavía del reino fresco de las cosas, te internas ahora, sin saberlo, en el reino sombrío de las palabras, de los signos.

Pero los signos y las palabras, para ti, también son cosas, porque estás saludable de realidad, y juegas con las letras como con insectos o guijarros. No sé si vale la pena arrancarte del mundo de las cosas. No sé si vas a perdurar en el mundo de las ideas ni en ningún mundo, hijo, pero asisto, dolorido y consternado, a ese cruce de fronteras, a esa confluencia de atrios que atraviesas alegremente, de la mano de la madre (MR: 120-122).

Además de lo conmovedor del pasaje, destacaremos dos aspectos: por un lado el narratario-emisor al que se dirigen las palabras del yo-enunciador; y, por otro, el descubrimiento del lenguaje y con él de la historia, del pasado. Si recordamos las pautas iniciales con las que trazábamos el imaginario teórico de lo lírico (tomadas de la crítica de Schaeffer a las etiquetas genéricas), apuntábamos el destinatario del mensaje como una de las pautas de clasificación genérica y el choque que en principio suponía, según Bajtín, el dialogismo propio de la narrativa frente al monologismo poético. Sermet desmentía dicha oposición, alegando que el receptor lírico no es más que el reflejo del enunciador que se esconde tras el poema, y puesto que dicho enunciador tenía una doble referencia gracias a la universalización del yo mediante la reducción fenomenológica y la alegoría retórica, lo mismo sucede el tú. Este pasaje es un ejemplo de

cómo ese tú, a pesar de tener un destinatario concreto, el hijo del autor, se universaliza.

Otro aspecto señalado en el pasaje es la ambigüedad del lenguaje, que por un lado nos devuelve al presente de las letras que se imponen con su innegable presencia gráfica y fónica, pero por otro, es un lenguaje cargado de ecos, de pasados, que sólo la mirada del niño puede borrar. Un niño que pertenece al “reinos de las cosas” y por tanto del presente, de ese lenguaje fresco que nace y descubre el mundo con cada palabra, frente a la mirada del padre, que se siente atrapado en ese “reino sombrío de las palabras”. Este pasaje metaliterario (o metalingüístico, más bien, en el que Umbral vuelve a plantear el archiconocido problema foucaultiano de las palabras y las cosas, recuerda mucho a otro fragmento de LMS en el que el protagonista evoca su propia infancia:

La a, la be, la fascinación de las letras, el abecedario en góticas, muy negras, su curvatura, su gracia, aquellos seres que no eran animales ni piedras, grajos ni montes, la familia misteriosa y prometedora de las letras, la eme como un paquidermo bueno, la ge como un gato sentado, el círculo pequeño sobre el círculo gordo, y un rabito por arriba, como una única oreja levantada, la be como un canguro presto a saltar, la efe como una nota musical. Qué apretado el mundo de las letras que me enseñaba la abuela, qué lleno el mundo todo de cosas (...) (LMS: 30)

Esta fascinación por las letras y sus sonidos se reproduce también el plano gráfico que atañe a la escritura, convertida en jeroglífico. El jeroglífico es una escritura simbólica, una forma de codificación compleja del lenguaje que no sólo revela una pronunciación determinada, sino que implica un significado visual al que se accede por la morfología de sus contornos. Igual que el niño descubría los sonidos de las letras y con ellos el mundo, gracias a la escritura accede a ese constante presente de la imagen en la que se

desdibujan y confunden los tiempos. Tras la imagen del jeroglífico se esconde cierta pretensión de inmortalidad, que la absurda realidad se encargará de desdecir en este caso:

...lo que yace en el fondo del hombre es el jeroglífico, su escritura natural con imágenes, y nuestro alfabeto y nuestra numeración abstractas toman aire de jeroglífico en el cuaderno del niño, que está realizando el esfuerzo cultural gigantesco, con sus manos torpes y obstinadas, de adaptar un código a otro, de meter en nuestras estrechas abstracciones toda la vastedad de imágenes y formas que es el alma misma de la especie (MR: 157-158).

Esta mezcla de poética vital, que confunde la percepción del lenguaje con la amenaza de muerte que ronda al hijo es un procedimiento habitual en los discurso expositivo y lírico que se filtran en las narraciones del autor. Una mezcla que desplaza precisamente la exposición, la reflexión en aras del discurso emotivo de lo lírico.

Si la biografía de Umbral ha conseguido despertar tanto interés entre la crítica (ya hemos aludido al último gran desvelamiento de uno de los datos más importantes en su vida: la identidad del padre) ha sido porque el autor no sólo ha sabido sino que ha pretendido construirse una imagen literaria de un autor implícito, que a ojos de la crítica no siempre ha coincidido con el autor empírico que se escondía tras esas líneas, es más, sospechaban que mucho de ese contenido estaba demasiado manipulado. Un ejemplo es la escuela, un espacio que aparece con tintes negativos en las obras de Umbral, a pesar de que Caballé (2004) dice haber contrastado unas fotografías en las que el Francisco Pérez Martínez de la infancia aparecía con una sonrisa denotando una felicidad difícil de disimular. Para desdecir esta impresión de la biografía, ofrecemos el siguiente pasaje, que también tiene un interesante contenido metapoético:

El colegio era un mundo no querido, y sólo las letras seguían teniendo vida propia, pero las letras primeras, las del abecedario deletreado con el pájaro de la abuela, aquéllas que eran sonido puro, música, mundo, sol, acorde, y en las que aún no habían venido a agazaparse los significados, aquella legión muerta de santos, mendigos, guerreros, políticos, metales, cadáveres que, a veces, al abrir un olvidado libro escolar, o un cuaderno, caían de entre las páginas, se desprendían del papel como saltamontes fosilizados (LMS: 33).

Se insiste de nuevo en la idea de un lenguaje doble: uno marcado positivamente y asociado al mundo de la infancia, del descubrimiento del mundo, de la función poética frente a los discursos codificados de la Historia y la política, narraciones llenas de significados demasiados pesados, significados que, como en los discursos seductores que denuncia Baudrillard, se ha vaciado el significado primero para cargar los significantes de “ecos” pasados y pesados. En este sentido hay una cierta recurrencia en la escritura umbraliana para tematizar, reproduciendo por tanto en el plano semántico, el imaginario teórico de lo poético-lírico, defendiendo el lenguaje musical y ligero de lo lírico.

Ritmo y musicalidad

El lenguaje de la prosa umbraliana es tremendamente musical. De hecho, una selección de fragmentos que nos sirvieran para testimoniar ese hecho equivaldría a la práctica reproducción de su obra. No tema el lector, que tan sólo elegiremos uno a modo de ejemplo:

La ciudad, la otra ciudad, el otro planeta de la elipse, el sitio de mamá, era un cielo frío y luminoso, un cielo excesivo y vertical, un sobrante de tiempo navegando gozosamente por sobre los álamos en

perspectiva, en cristal de aire prefijando las cosas en la claridad exagerada, exaltando una realidad de río pobre, una poquedad de parque público, un ocio de agosto helado, músicas como brisas en la nieve, avenidas que daban a la nada, alguna estatua centenaria, que era el único dinamismo de la ciudad, con su ademán de arrojar un puñal o descubrir un mundo (HGG: 99).

Es el principio del primero de los fragmentos que componen el “libro segundo” del HGG. El protagonista ha llegado en tren a la ciudad del norte donde la madre trataba de recuperarse y como descripción del lugar nos encontramos con este pasaje descriptivo donde, con lógica metonímica, contempla el sitio de la madre desde el afuera, desde la extrañeza de la otredad. Una metonimia que equipara la ciudad a un cielo y a un tiempo definidos por su inmensidad. La musicalidad del pasaje reside en el ritmo que impone la sucesión descriptiva que se sirve del asíndeton para aligerar su peso, a la vez que marca las repeticiones con estructuras paralelas de adjetivos en binomio (“frío y luminoso”, “excesivo y vertical”) y se alarga en una yuxtaposición de subordinaciones. Es el estilo inconfundible de Umbral, con un uso del lenguaje que recuerda a esa tradición tan querida por el autor de Quevedo y Valle-Inclán.

Decir la ausencia: la “amplificatio” retórica

Junto a esta musicalidad del lenguaje, aparece la poética de la repetición, que el autor también reivindica de forma explícita en HGG:

Los fenómenos -naturales, astrales, vitales, biológicos, cósmicos- imponen al tiempo del hombre una cadencia, como al tiempo del animal, y esa cadencia se traduce en recurrencia a la música y la estrofa o estribillo en la poesía. Belleza es reiteración y lo que se reitera es bello por repetitivo, porque está ocurriendo sobre el fondo de otra vez que ocurrió, porque la memoria lo enriquece como eco.

(...)

¿Se parecen todas las aventuras de Ulises o de Don Quijote porque fueron todas parecidas o porque el poeta -Homero, Cervantes- tiene una misma manera (un estilo: el estilo es insistencia) de contarlos todo? Los círculos del Dante, tan leído en mi infancia, se parecen aburridamente, entre sí, a fuerza de variedad (HGG: 137).

A partir de esta idea de la repetición, vamos a abordar la escritura umbraliana desde el concepto de glosa, lo que nos permite conectar el estilo propio de lo lírico con la transgresión del yo lírico que irrumpe en el narrativo, como hemos analizado en el punto anterior.

Una glosa es una equivalencia a nivel textual, compleja, que presenta dos unidades textuales: un texto primario y uno secundario derivado del anterior del que depende tanto temática como estrófico-formalmente (Mayoral: 1998). Este texto segundo (la glosa propiamente dicha) presenta periódicamente los fragmentos constituyentes del texto base para comentarlos. Si entendemos la escritura umbraliana como una glosa de una supuesta autobiografía sincera, completa y nunca escrita (por imposible), podemos hablar del ritmo que genera la elisión en sus obras. Esa elipsis, que supone un fenómeno de supresión, viene posibilitada por un efecto de compensación: allá donde no podemos o no queremos glosar ese texto primario, inexistente, por incómodo o por motivos varios, creamos un relato diferente, o varios. Es lo que ocurre con esa figura del padre que en HGG aparecía como un héroe de guerra muerto, republicano, idealista, que luchó por una causa noble y del que sólo quedaba su uniforme solitario en el armario de la madre. Esta compensación recurre a los mismos mecanismos de base que la metonimia: se trata de una sustitución basada en relaciones de continuidad. Tanto la metonimia, como la metáfora son licencias semánticas, fenómenos de transferencia de significado en los que el segundo término debe

aportar una mayor carga significativa que el término sustituido, que está ausente. Segundo nivel de ausencia, por tanto, que favorece la inserción de la escritura umbraliana en el ámbito de la ficción. El propio yo de la ficción participa de este mecanismo de transferencia de significado, como veíamos con Combe. Pero no sólo.

La glosa es una forma de manifestar el secreto a través de ese doble mecanismo de ausencia. Si sólo existiera una glosa de esa supuesta biografía inexistente sería difícil hablar de secreto o de sustitución informativa, pero no es el caso de Umbral. El número de obras que recrean su identidad hace imposible hablar de una reconstitución, sino de muchas, que a la manera del estribillo poético generan una cadencia, un ritmo; de ahí que, de alguna manera el ritmo que nos sugiere el estilo de Umbral se reproduzca en su escritura lírica en el nivel semántico, ritmado por la escritura del secreto, de lo no dicho, de lo elidido. Elisión que comienza por el propio yo:

Si el “yo” narrativo de una ficción no es nunca identificable con el sujeto de la enunciación, si ese “yo” ya es “otro” al aparecer en el enunciado novelesco, habrá que admitir que esa identificación nominal ya no puede ser plena. ¿No será (...) que ese personaje novelesco es al menos alterno, es decir, es y no es al mismo tiempo idéntico y diferente al autor, el mismo pero parcial e imaginariamente? (Alberca: 2007: 240).

El yo glosado, lírico, es reflejo del escritor que se descubre a sí mismo, como en ese momento mítico que ha evocado Umbral en varias entrevistas y libros (LN, LMS) en que se reconoció con cinco años en el reflejo que le devolvió el espejo de un aparador. Su mirada oblicua captó el instante, el gesto, la condena o el destino del que sería un hombre enfrentado permanentemente a ese otro, doble de sí mismo que crea y reproduce en su escritura.

II.4. CONSIDERACIONES FINALES

Tras el análisis del lirismo en la obra de Umbral a través de dos grandes vías: la autoficción y el lenguaje, con todo lo que ellas implican, vamos a tratar de cerrar nuestra exposición respondiendo a dos preguntas cuya respuesta sólo ha quedado esbozada en las páginas anteriores. La primera se refiere a los límites del lirismo. Si bien hemos apuntado varias similitudes que acercaban las nociones de autoficción y lirismo, es evidente que no son términos intercambiables: ni todas las escrituras líricas son autoficcionales (y, por tanto, en última estancia, autobiográficas), ni todas las autoficciones son líricas. Como ejemplo de esta última incompatibilidad ya hemos citado otra obra del propio Umbral: *Los helechos arborescentes*, de la que trataremos de explicar por qué no encaja en ese imaginario teórico de lo poético-lírico.

A dibujar precisamente la cartografía de ese imaginario en las obras analizadas de Umbral dedicaremos la segunda parte de este epígrafe.

Los límites del lirismo

Hasta aquí, hemos insistido en dos aspectos que posibilitaban en la obra de Umbral la aparición del lirismo; a saber: una enunciación propia de lo lírico y una poética que sitúa el lenguaje en el centro de la misma. Sin embargo, como ya apuntamos tras el análisis de un breve fragmento de LHA, este libro no comparte el lirismo de los otros, a pesar de presentar estructuralmente esas mismas características que habíamos apuntando. Si bien cumple con las autoficciones el requisito de la referencialidad del protagonista, pudiendo llegar incluso a clasificarla como una autoficción fantástica, lo grotesco excluye el desarrollo de ese “liricología” que implicaba un fuerte compromiso con el componente subjetivo del texto (Domínguez: 2003). Ese compromiso con el componente subjetivo del texto (presente, sin embargo, en todo tipo de textos), aleja una forma de ironía, de distanciamiento crítico que llega al sujeto a expresarse en términos grotescos. En las páginas finales de LN, encontramos la siguiente reflexión del protagonista, donde lo más interesante es el paréntesis explicativo:

Pero entonces, ¿la lucha de clases?, me preguntaba ingenuamente. ¿La dialéctica de la historia? (Eran conceptos que acababa de aprender en unos libros que me dejara Diótima, contrapesando así mi excesivo encorramiento lírico con una carga de ideas políticas.) (LN: 220)

De alguna manera lo que viene a oponer esta reflexión es lo lírico y lo político, como si ambos conceptos fueran incompatibles. No es que lo político en sí sea un tema excluido por el lirismo, sino que de alguna manera vinculada a esa voz lírica se refugia una estética que conserva, aunque transformadas algunas de esas características de las estéticas de las que nos hablaba Beltrán Almería.

No diremos que el lirismo impide la reflexión histórica y la entrada de discursos “otros” (Bajtín), como de hecho veremos con la narrativa de Sylvie Germain, pero sí aleja una mirada grotesca, donde el yo se distancia del componente afectivo predominante en el marco intencional del pacto lírico.

De hecho, en la obra citada, hay varias reflexiones acerca de las diferencias sociales, pero tratadas de una forma lírica. ¿En qué consiste esa forma lírica? Vamos a tratar de explicarlo a través de la siguiente cita que habla de los gitanos. Para llegar al río había que atravesar las tribus gitanas, que cuestionan la esfericidad del mundo poniendo en frente otros espejos:

No era sólo la injusticia social: era también la crítica de nuestra vida que implicaba aquella otra vida, el cómo nos ponían en cuestión los gitanos, con sus piojos y sus mulas, ya que nuestro mundo, hecho de rotaciones y vocabulario, hecho de helados de fresa y bailes iluminados, no era todo el mundo, y la redondez del planeta, la armonía de las esferas y la coherencia de las palabras quedaban entre paréntesis con sólo pensar que muy cerca teníamos a los hombres oscuros que se regían por otros ritos, otras imágenes y otra forma de hacer el amor. (LN: 110)

La realidad de los otros está presentada desde una mirada contrastiva y empática, relacionada por tanto con esa cultura de lo serio de la que surgía el lirismo, como herencia de la corriente patética, elemento retórico dominante del pacto lírico. La afectividad se activa al despertar una serie de emociones en el lector en ese punto de encuentro de las expectativas de autor y lector. Y el sentimiento, la emoción, son líricos por definición según el autor de MR:

El pensamiento no es sino una continuación de las necesidades de la selva. Pero la emoción lírica se sale de todas las necesidades. Ahí

está el hombre, en la emoción lírica, en el sentimiento lírico (MR: 127).

Este pasaje nos ofrece una nueva oposición entre “pensamiento” y “sentimiento”, entre el conocimiento sensible y el racional. Esta oposición encaja mejor con la idea de afectividad que se imponía en el pacto lírico, donde el “sentir” primaba sobre el “hacer”, el evento, la causalidad. Por tanto, enunciación lírico-poética, retórica del secreto y afectividad, se aúnan para asegurar el lirismo en la prosa umbraliana.

Imaginario lírico de la narrativa umbraliana

La justificación del protagonismo lírico en la narrativa de Umbral viene avalada por una concepción autobiográfica de lo lírico, que no sólo aparece estrechamente vinculada a la noción romántica heredada de la clasificación hegeliana de los géneros, sino que es un aspecto que aparece estrechamente vinculado a la aparición de las narraciones líricas, que suceden a la crisis de la novela (Raimond, Gullón). En este sentido, podemos situar su obra en un tipo de tradición lírica que el autor, había denominado con Marthe Robert, “temáticas del hijo pródigo”.

Volviendo al planteamiento teórico, si entendemos el género como un entorno condicionante para la aplicación o no de ciertas operaciones, tendríamos que considerar en este caso hasta qué punto la narratividad acepta que el lirismo modifique sus estructuras sin apuntalar sus reglas constitutivas, pero ¿las reglas constitutivas de qué género?, ¿de cualquier texto narrativo?, ¿de la denominada “literatura del yo”? En parte, como veíamos antes, los diferentes moldes de la escritura autobiográfica obligaban a modificar las reglas pragmáticas de la novela, cuestionando dos aspectos esenciales que podríamos englobar dentro de las reglas pragmáticas mencionadas por Ryan: por

un lado, la separación realidad/ficción que permitía distinguir en la conciencia contemporánea un discurso “serio” de otro ficticio, así como la dilapidación del principio de distanciación propio de la novela, por la que el narrador, hetero u homodiegético, tomaba distancia con respecto de la figura del autor, algo que no ocurre en este tipo de textos. Por tanto, tenemos un primer nivel de transgresión que se concretiza en las reglas pragmáticas de esas escrituras del yo, que marcan un entorno particular para que opere el lirismo.

Dentro de esas opciones genéricas que marcan una especie de límite entre lo que se puede y no se puede aceptar dentro del género, lo grotesco, lo burlesco, y cualquier otra manifestación que contribuya a descartar la afectividad del texto, no tienen cabida en estos relatos líricos.

¿Qué sucede con respecto a las restricciones formales? El lirismo más que restringir parece empujar el texto hacia esa inflación retórica de la que venimos hablando, que en el caso de Umbral se traduce en una prosa tremendamente rítmica, sonora, llena de adjetivos, enumeraciones y subordinaciones. Es aquí precisamente donde cabe hablar de esa esencialidad del lenguaje que según Darío Villanueva posibilitaba la estructura fragmentaria. El fragmento, como ya hemos visto, se manifestaba de diferentes formas en el relato, y en diferente grado según los libros que hemos tratado, desde el más fragmentario (*Mortal y rosa*) hasta *Las ninfas*, que probablemente sea uno de los más narrativos, sin renunciar por ello al lirismo. En cualquier caso, en todos ellos, se impone una prosa rítmica, irónica, fluida. Así, cada capítulo viene a asemejarse a una especie de poema en prosa, que concentra esa cantidad de recursos rítmicos y expresivos que distraen al lector de la trama de la obra, ya que esta no ocupa un lugar preeminente (Garrido Domínguez: 1988, Villanueva: 2009); de hecho, si pensamos en las historias que se desarrollan en las diferentes obras que hemos tratado, podríamos sintetizarlas en apenas unas líneas,

el resto son anécdotas y descripciones a partir de las apariciones de determinados personajes, que van ritmando el relato. El discurso evenemencial está supeditado al simbolismo de la mirada epifánica del narrador que encuentra en los objetos, espacios y personajes una suerte de puente analógico que le permitirá reflexionar acerca de su propio yo. Un gesto muy poético y, sobre todo, muy lingüístico: el mundo del protagonista es un mundo que se conforma de palabras.

Si retenemos la propuesta de analizar, con Collot (1996), lo poético-lírico como una transgresión, y consideramos a su vez la autoficción y el patrón narrativo como bases de la escritura de Umbral, podemos hablar de transgresión lírica en un triple sentido: (1) a nivel enunciativo, apropiándose de una enunciación que le corresponde a lo que la crítica ha ido forjando e identificando como sujeto lírico; (2) a nivel semántico, no habría tanto transgresión (ya que según Ryan el nivel semántico del texto podía expresarse en términos de lo que Doležel denomina mundos posibles aplicados al ámbito literario, y tanto la autoficción como la narrativa admiten diferentes modelos que no serían pertinentes). La matización vendría, sin embargo, del lado del secreto, que se erige como centro ausente de una escritura, mostrándola como repetición, tematizando ese yo como fragmento y glosándolo; (3) a nivel de superficie, la carnalidad del lenguaje es un valor marcado en la escritura umbraliana, frente a la autoficción y a la narración en general. Y dicha carnalidad del lenguaje desarrollada para expresar la experiencia afectiva y subjetiva de un sujeto lírico nos sitúa de lleno en la noción de “materia-emoción” (Collot, 1997).

Alberca define a Umbral como un “escritor que no ha hecho otra cosa que ficcionalizar una y otra vez su biografía, sembrando un complejo y contradictorio repertorio de novelas sobre su infancia y toda su vida” (2007: 233) Esta lectura subraya el mito que forja Umbral sobre sí mismo⁴⁹. Dimensión mítica que también comparte con el sujeto poético (Combe: 1996), al desdibujar los límites entre presente y pasado. Esa intemporalización es una de las claves de la escritura umbraliana, apoyada en el círculo y en una poética de la memoria que contribuye a borrar las fronteras temporales.

⁴⁹ *Detrás de un pseudónimo, por sencillo o transparente que parezca, se esconde siempre un misterio, una fantasía frustrada o un mito. En un pseudónimo artístico, como el que nos ocupa [Umbral] se esconde o se alimenta normalmente la esperanza de un triunfo, que es tanto más deseado cuanto más necesidad se siente de resarcirse de alguna carencia personal o social. Mediante el pseudónimo, además de difuminar una genealogía familiar conflictiva, Umbral se creaba un halo artístico, imprescindible para él, que hizo del éxito un objetivo inaplazable, compensatorio de su infeliz biografía infantil, para encontrar en la entrega a la escritura, de manera desahogada y compulsiva, su salvación (Alberca: 2007: 234-235).*

CAPÍTULO III

**SYLVIE GERMAIN,
EL LIRISMO DE UNA NARRATIVIDAD “ENCANTADA”**

“Y no era el helado viento que agitaba la espesura de los bosques lo que les llegaba, sino el rumor de un mar tan azul como jamás contemplaron otros ojos que aquellos que, libres de toda ceguera humana, sabían mirar a través de una piedra horadada. Y sentían o sabían que el mundo tal vez fue, o podía ser, o sería, hermoso”

Ana María Matute: *Olvidado rey Gudú*

III. 1. UNA POETICIDAD MENOS EVIDENTE

A pesar de que el nombre de la autora pueda sonar algo desconocido a los lectores españoles, Sylvie Germain ha sido traducida a más de veinte idiomas, consiguiendo el reconocimiento tanto de los lectores como de la crítica, especialmente en Francia, donde no dejan de celebrarse congresos en torno a su obra, amén de un importante número de tesis doctorales sobre diferentes aspectos de la misma. Y todo eso en solo treinta años dedicada a la escritura de ficción.

Aún así, hablar de Sylvie Germain en un trabajo que trata de abordar las narrativas que abren sus puertas a lo poético puede no

parecernos evidente, pero como escribe Jaime Siles a propósito de una novela de Siri Hustvedt,

... hay un tipo de escritura poética que, a primera vista, no se sabe del todo si lo es. La impresión que produce es la de ser otra cosa: un país regido por leyes diferentes que deslumbran tanto como despistan al lector. Pero éste –si de verdad lo es- reconoce muy pronto en qué clase de lugar se encuentra y cómo todo cuanto allí acontece tiene un orden simétrico y un ritmo regular, que no es otro que el de la memoria, con la magia de sus mecanismos y su precisa y, a la vez, caótica unidad.⁵⁰

La segunda parte de la afirmación de Siles, que concede a la memoria la regencia de la escritura poética de *Leer para ti*, novela a la que se refería el poeta y crítico, puede parecer menos evidente en la apuesta literaria de Sylvie Germain, pero sus lectores reconocerán en las palabras de Siles esa sensación de adentrarse en un escritura poética que parece no serlo a primera vista, camuflada por espacios y personajes que multiplican su geografía, si bien, el hilo de una memoria transpersonal unifica la aparente y difuminada polifonía.

En el caso de Sylvie Germain esa apariencia engañosa viene dada probablemente por su narrativa maximalista (Schaffner, Boblet, Blanckeman: 2005), un maximalismo que no sólo obedece a la inflación retórica en la que coincidían varios críticos a propósito de las escrituras líricas, sino que también se extiende a la ficción. Siguiendo las palabras de Boblet y Schaffner (2005: 6), “l’ère du soupçon n’a pas seulement conduit au *minimalisme*, qui en est sans doute l’un des accomplissements, mais aussi au *maximalisme*” lo que, de alguna forma, se enfrenta al impresionismo, a la inflación de la imagen detenida que se manifiesta en largas descripciones minuciosas

⁵⁰ Publicado en ABCD las letras, nº 816 (22-28 de septiembre de 2007), p.19

difuminadas a lo largo de la obra, y en definitiva, en detrimento de esa concatenación causal-temporal mínima que esperábamos en las escrituras que se sitúan del lado de lo poético. Y, sin embargo, no podemos negarles lirismo a las obras de Sylvie Germain, empezando por *Le livre de Nuits*, que nos propone uno de los argumentos más aparatosos en una compleja construcción de su mundo ficcional.

Como veíamos en el primer capítulo, la genericidad de todo discurso compromete la totalidad de sus componentes, textuales y extratextuales, por lo que no sólo la trama será indicativa del grado de implicación lírico-poética del texto, sino que tendremos que atender a otros factores.

El lirismo de la escritura de Sylvie Germain presenta diferencias evidentes con la apuesta de Francisco Umbral. Si bien este último evidenciaba los mecanismos propios de la enunciación lírica y la referencia desdoblada de un yo enunciativo que creaba diferentes máscaras a partir de una única voz, Sylvie Germain no sólo no trata de camuflar la polifonía narrativa, sino que se sirve de ella para construir un particular sujeto lírico. Como explica Cécile Narjoux (2005), recordando el trabajo de Dominique Rabaté (1996):

Au bord extrême de la dépossession comme de l'éclatement de soi, à mi-chemin entre écriture de l'Autre et écriture du Même, l'écriture de Sylvie Germain se fraie un passage, se forge une voix propre tissée de multiples voix hantantes, à la fois siennes et autres, qui se répondent et s'orchestrent. (...)

Bien que JE, la personne de l'énonciation lyrique, soit absent de ses récits, le déploiement lyrique d'un sujet universalisable transparaît dans la manière dont les multiples personnages projettent leur intimité dans l'espace et le temps, « transgressant sans la moindre peine l'opposition de l'inanimé et de l'animé, comme de l'abstrait et du concret » (Narjoux : 2005 : 82).

Serán esas múltiples y constantes proyecciones las que conformarán su complejo mundo poético que, como apunta Blanckeman (2005), convoca diferentes fuerzas ficcionales entre las que destacan la ficción narrativa, la psicoficción, la metafiction y, en palabras del crítico, la *fiction langagière*⁵¹. Y es que, ese es probablemente uno de los aspectos más destacados de la apuesta ficcional de la autora. En una hipotética reconstrucción de su personal poética ficcional, podríamos hablar de una escritura en eco, donde cada palabra emerge como de un palimpsesto, recogiendo no sólo las voces de las diferentes fuentes a las que alude sino que generan resonancias internas.

La crítica ha señalado el conflicto entre inmovilidad y movimiento como el punto de partida de la escritura de Sylvie Germain. En palabras de Cécile Narjoux, “l’écriture romanesque de Sylvie Germain naît de ce conflit entre immobilité et mouvement, entre la fascination de l’image et le flux du récit qu’instaure le schéma originel de l’enfance” (2005: 80), un relato de los orígenes que comparte con la estética del lirismo ese origen sagrado o sacralizado de la palabra poética. En este sentido, Moris Stefkovic (2011) habla del misticismo de Sylvie Germain no sólo como una de las presencias temáticas constantes en su obra, sino como un “*modus loquendi*” necesario para expresar la experiencia de lo indecible, de lo que no puede aprehenderse o sólo puede verse “a través de una piedra horadada”. La apropiación del misticismo pasa, por tanto, por la apropiación de diversos motivos, como el de la rosa en *Le Livre des Nuits*, pero también por un estilo que resulta de aplicar diferentes

⁵¹ Blanckeman (2005: 12) explica este concepto que podríamos traducir por “ficción del lenguaje” así: “les mots en eux-mêmes générant l’histoire par association métaphorique, par pression onomastique, par levée visionnaire de leur matière verbale”.

procedimientos típicos de estos autores, “tels que la métaphore, le détour par la négation, les paradoxes, l’oxymore, ou encore l’importance accordée au silence” (Moris Stefkovic: 2011: 22).

De esta vinculación con lo místico, surge otro parentesco, nada sorprendente, con lo maravilloso. La filiación explícita con el intertexto bíblico presente en todas sus obras también reproduce la doble proyección, retórica y temática, de lo místico, y aproxima la lógica de la escritura de la autora a las reglas particulares del discurso maravilloso. Idea de misticismo que será matizada, como veremos, por Marie-Hélène Boblet, al privilegiar el término de “transcendencia” para referirse a la obra de Sylvie Germain, una transcendencia asociada a una espiritualidad que va más allá de cualquier forma de religiosidad concreta.

Las ficciones maximalistas de Sylvie Germain

Desde que, tras la defensa de su tesis doctoral, Sylvie Germain se pusiera a concebir su particular mundo de ficción, han pasado treinta años, un tiempo razonable para cambiar de direcciones narrativas, si bien a un lector familiarizado con su escritura no le costará demasiado reconocer ciertos temas recurrentes en la obra de la autora, atravesados por la magia de su estilo. En cualquier caso, la evolución de la obra de Sylvie Germain tiende a una cierta depuración, que afectará tanto al plano estilístico como a la propia trama narrativa. Para tratar a un tiempo de presentar esta evolución de la obra de la autora sin alejarnos de nuestro propósito, que buscaba las semejanzas entre lo que la crítica ha tildado de diferentes concreciones de una narrativa lírica, hemos escogido cuatro obras de la autora: *Le Livre des*

Nuits, *L'Enfant Méduse*, *Éclats de sel* y *Magnus*⁵². Comparadas con las autoficciones umbralianas, que giraban en torno a la vida del propio autor, más o menos inventada, más o menos camuflada, con anécdotas y personajes repetidos, las obras de Sylvie Germain presentan una narratividad mucho más evidente, al menos en lo que a trama argumental se refiere. Para analizarlas dentro del conjunto de la obra de Sylvie Germain, pero, a la vez, especificar sus diferencias, distinguiremos tres aspectos esenciales que resultan imprescindibles para entender el lirismo de la obra de Sylvie Germain.

En primer lugar, abordaremos la problemática de la emotividad que había reivindicado Rodríguez como elemento articulador del pacto lírico, una emotividad basada en el sentimiento de la maravilla ante el mundo, según Boblet. Dicha emotividad trasciende el plano semántico del texto, llegando a condicionar su estructura narrativa. El “*émerveillement*” o “asombro” se traduce así en formas mixtas que ulceran el realismo tradicional de la novela, favoreciendo el hibridismo de la mano de un “realismo lírico”, realismo que cierra el círculo en su búsqueda de lo real, un real invisible, un real trascendente que trata de dar nombre a lo inefable. De ahí que el estilo de Germain, como le sucedía a Umbral, esté indisociablemente asociado a una forma de entender el mundo.

Tres vías complementarias que posibilitan, por tanto, la modulación de la narratividad en aras del lirismo, y que aparecerán indisociables en las obras de la autora. Sin embargo, para favorecer nuestro análisis, abordaremos cada uno de los tres aspectos a través del análisis de las cuatro novelas escogidas. Analizaremos *L'Enfant Méduse* insistiendo en el aspecto emotivo, por abordar dicha obra la

⁵² A partir de ahora, citaremos dichas obras utilizando siglas: **LLN** (*Le Livre des Nuits*, París, Folio Gallimard, 1985), **EM** (*L'Enfant Méduse*, París, Folio Gallimard, 1992), **ES** (*Éclats de sel*, París, Folio Gallimard, 1996), **MG** (*Magnus*, París, Folio Gallimard, 2005).

problemática de lo afectivo de una forma especialmente evidente desde los patrones del denominado psico-relato; después, al hablar de las implicaciones narratológicas de dicha afectividad (que viene a cuestionar las formas del realismo típicamente asociadas a las producciones narrativas), analizaremos *Le Livre des Nuits*, por proponernos una tensión no resuelta entre Historia y mito, entre una individualidad más subjetiva y el sentimiento de lo colectivo, y todo envuelto en una estética que recuerda ciertas formas de lo fantástico. Abandonando ese tono fantástico, pero buscando también el equilibrio entre dos polos, *Magnus*, nos descubrirá una mirada nueva, “lacunaire” sobre los excesos del nazismo y el holocausto judío, insistiendo en el balanceo entre la reconstrucción de una memoria personal y colectiva. Terminaremos con *Éclats de sel*, que se abre a un universo de metaficción donde un escritor-traductor se busca a sí mismo a través de las palabras de otros, donde espera acaso encontrar la verdad de sí mismo en una escritura que rinde homenaje a Baudelaire, a los juegos surrealistas y a la alquimia judía, que contribuyeron, entre otros, a inventar un lenguaje nuevo, el lenguaje de lo inefable.

III.2. LA EMOTIVIDAD DEL PACTO LÍRICO

La fascinación de la ondina por la piedra horadada con la que abríamos este último capítulo, representa de alguna manera un momento epifánico que nada tiene que ver con un conocimiento racional del mundo, sino con una empatía de lo afectivo. Rodríguez situaba en el centro del pacto lírico la relación de emotividad que implicaba el lirismo, no sólo como un efecto de lectura por el cual la catarsis aristotélica despertaba en el receptor una suerte de emoción provocada en parte por el reconocimiento de su propia situación, sino como un complejo entramado textual. La emotividad, por tanto, se refleja textualmente.

Rodríguez destacaba tres formaciones discursivas que configuraban el texto: la sensible, la subjetiva y la referencial. En los tres marcos que proponía el crítico (el lírico, el narrativo y el crítico) convivían a su vez las tres mencionadas formaciones, aunque cada uno presentaba una dominante distinta que influía en el horizonte de expectativas del autor y del receptor. En el caso del pacto lírico, el componente sensible, que es el que afecta a los elementos rítmicos y lingüísticos en general del propio texto, es el dominante. Será

precisamente ese trabajo sobre el lenguaje lo que le aportará cierto tono uniforme a la escritura que destaca la impronta subjetiva de dicho discurso. Como demuestran los diferentes trabajos reunidos por Cécile Narjoux y Jacques Dürrenmatt (2011) bajo el título de *La langue de Sylvie Germain*, el estilo de la autora subraya a nivel estilístico sus grandes obsesiones: así, el eco, la repetición, el desdoblamiento encuentran su correlato sensible en forma de repeticiones, estructuras anafóricas o “glissements phonétiques” (Garfitt: 2011). La lengua misma se convierte en el centro de la escritura, focalizando la atención sobre el “plaisir de dire sensible” (Moricheau-Airaud: 2011) que respiran las largas enumeraciones llenas de sonoridad que acumulan palabras, buscando siempre subrayar la “séduction du mot”.

Si aceptamos, con Blanckeman, que la escritura de Germain trata de “réconcilier l’homme et le logos en articulant le cri en écrit” (2005: 7), reconoceremos ese estado pre-lógico, deíctico del lenguaje del que hablaban varias teorías de la lírica (Paz, Núñez Ramos) para referirse a la esencia del lenguaje poético. El lenguaje nos devuelve de alguna manera al origen, a la identidad más auténtica, y en este sentido, también podemos decir que el lenguaje ocupa el centro de la escritura, no solo desde el punto de vista de la apuesta literaria general, sino de la propia trama. En LLN, la estructura del “libro” envuelve toda la trama, evidenciando el lugar central de la palabra, una palabra que se presenta solo parcialmente articulada en los “salmos” que preceden a cada una de las “noches” que vienen a completar, a explicar, a “significar” ese “grito” poético previo. De la misma manera, los protagonistas de ES y MG encuentran en la palabra y en sus diferentes variantes (idiomas) un sentido perdido, ausente, que solo recuperan gracias a la atenta escucha de sí mismos que pasa, sin embargo, por el encuentro con otras lenguas, con otros personajes. En el caso de Ludvík, la traducción del libro del Maharal de Praga supone una vía

de aproximación a otra época, con la que descubre una fuerte analogía a través de la figura tutelar de Brum, su “padre diagonal”. Al enfrentarse a la traducción, la escritura le revela otras correspondencias más exactas que las de la propia traducción. Otro traductor, Magnus, empieza su viaje iniciático recorriendo países que le enfrentarán a diferentes experiencias de otredad (al fin y al cabo, ¿qué experiencia de alteridad puede ser más pura que el aprendizaje de otro idioma?). El final del viaje vuelve al principio, al desvelamiento de su verdadera identidad, perdida entre el olvido del trauma autoinfringido para evitar el sufrimiento y el relato impuesto por los otros desde fuera. El encuentro con otros lenguajes, como en el episodio de *Pedro Páramo*, son esenciales en ese ejercicio de desvelamiento.

Por tanto, el lenguaje como experiencia está en el centro de la escritura de la autora, como ejercicio sensorial a la vez que como tema narrativo. La sensualidad de la propia escritura de Sylvie Germain, posibilita una experiencia de lectura particular, que sitúa la emotividad en el primer plano de la recepción, ya que este trabajo en la sensorialidad del lenguaje es lo que moviliza la sensibilidad del lector, creando un espacio de diálogo y de intercambio. Así, la recreación en el propio lenguaje, desplaza el interés de anticipación de toda lectura narrativa hacia una lectura de “l’attente et l’attention”, una lectura “émerveillée”.

El “émerveillement”

El pasado 2011 vio la luz el ensayo de Marie-Hélène Boblet bajo el título de *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^{ème} siècle*, que hace una particular lectura de la literatura francesa del siglo

XX, a partir de una selección de textos que participan de esa experiencia del “maravillarse” del mundo, de la capacidad de asombro.

Según anuncia la autora en el prólogo de su libro, su obra nace de una necesidad: la de mostrar que parte de la literatura del siglo XX ha sabido escapar a ese sentimiento de angustia, de vacío y de desencanto, proclamado por Sarraute, mediante propuestas de autores como Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq o Sylvie Germain. Lo que tienen en común las obras de estos autores es un sentimiento de admiración, de maravilla ante el mundo en el que habitan, a pesar de que las circunstancias históricas inviten a sentimientos contradictorios. Advierte, sin embargo, la autora que no se trata de literatura religiosa, esperanzadora, que proyecta en la ficción una posible trascendencia, ni de literatura erótica que entiende el éxtasis como una suerte de epifanía reveladora. En la literatura de la maravilla no hay fusión; lo otro debe seguir siendo otro y extraño para marcar la diferencia, la tensión que enfrenta a sujeto y mundo. Y en esa tensión, sus autores engrandecen lo real con la lógica de lo sensible y lo imposible a través de la ficción.

Los temas son muy variados, pero comparten una misma actitud subjetiva bajo cuyo prisma presentan un sinfín de historias diferentes que ofrecen unas coordenadas espacio-temporales singulares en cada obra. En este sentido, el estudio de Boblet tiene una doble dimensión; por un lado, analiza la organización narrativa de este tipo de obras tratando de establecer una “poética fabulosa”; por otro, combina una perspectiva temática analizada desde la fenomenología y la pragmática de la lectura.

La filosofía positiva de la existencia proclamada por Husserl es el marco filosófico propuesto por Boblet para analizar estas obras. La fenomenología de la lectura será el hilo conductor para entender esta literatura del “*émerveillement*”:

La phénoménologie de la lecture ne se confond pas avec une phénoménologie de la rêverie. L'attention poétique au texte legée par le structuralisme est capitale (...) mais le lecteur qui s'émerveille à son tour n'est pas le sujet d'une expérience conceptuelle, il engage son émotivité dans la réception qu'il réserve au récit.

À la dynamique paradoxale qui singularise l'émerveillement parmi les passions de l'âme, correspond la narrativité paradoxale du récit de l'émerveillement. Plus fondé sur l'attention et l'attente que sur la tension et l'anticipation, il compte sur les effets passionnels du discours narratif (que Raphaël Baroni nomme les "fonctions thymiques") et sollicite une réception complexe du lecteur. On attend de lui non qu'il actualise les connections potentielles du texte comme le fait le lecteur implicite de Wolfgang Iser, ni qu'il coopère avec le texte par le nerf de la stratégie interprétative et inférentielle comme le lecteur modèle d'Umberto Eco. Mais que, dans sa lecture, prennent place de façon déterminante processus émotifs et affectifs, qui accompagnent les processus cognitifs et les opérations interprétatives. Dans la mouvance des récents travaux pragmatiques sur l'émotion, applicables *mutatis mutandis* à la littérature, et dans l'esprit des travaux de Jean-Marie Schaeffer, qui intègre à la perspective cognitiviste la dimension de l'affectivité, c'est une conception structurale-affective de la lecture qui est mobilisée (Boblet: 2011: 24-25).

Trata de explicar en primer lugar la autora en qué consiste ese sentimiento de maravillarse de las cosas. El término proviene de un artículo de Gracq, de 1960, titulado "Pourquoi la littérature respire mal", donde el autor dice que en todo gran poeta se encierra un sentimiento de la maravilla de haber vivido en este mundo y no en otra parte. Y el "maravillarse" se distingue por tanto de la maravilla y de lo maravilloso porque supone una relación entre dos estancias, un movimiento que no es sustancia (como la maravilla) ni predicado (maravilloso), sino una relación intelectual y pasional que mantienen objeto y sujeto. No hay maravilla en sí, ni fenómeno que pueda ser tildado de maravilloso, sino una tensión doble, intelectual y afectiva.

Y esa emoción también es doble, ya que conjuga la sorpresa hacia la vida con la alerta por la muerte. Esta conjugación paradójica justifica la riqueza de este sentimiento del maravillarse, asombrarse, lejos del estatismo de un sentimiento de fascinación que no va más allá de sí mismo.

Breve historia del “émerveillement”

Esta tensión se explica dentro de un proceso que implica a la totalidad de las ciencias, humanas y científicas, que acompañan la gestación del término. Recuerda Boblet que en la antigua Grecia, en concreto dentro de la dialéctica socrática recuperada en los escritos de Platón, la admiración y la sorpresa se interpretan como motores del conocimiento: son lo que impulsa al discípulo a aprender. Valor que se transforma en la Edad Media, donde esta sorpresa se canaliza hacia la prohibición de la maravilla más que hacia el cuestionamiento que dicha sorpresa produce en el sujeto, algo que volverá a cambiar con el incipiente racionalismo del siglo XVII, cuando el propio Descartes constata en su *Tratado de las pasiones del alma*, que la admiración es la primera de las pasiones humanas. Término controvertido que contará con entusiastas defensores pero también con detractores como Spinoza, y que ya en pleno XVIII llevará a la laicización de los *mirabilia* debido en buena parte al progreso de las ciencias, capaces de explicar los milagros como hechos reales y posibles desde una perspectiva científica. El siglo XIX conocerá un movimiento pendular que va del Romanticismo y el desarrollo de una sensibilidad subjetiva que potencia los efectos del “maravillarse” hasta la apoteosis de la actitud objetivista y racionalista que traerá la segunda mitad del siglo. Este movimiento posibilitará sin embargo la aparición del vitalismo, como síntesis del desbordado sentimiento romántico y del cientifismo exacerbado, al que pronto se le adivinan sus límites.

Con el vitalismo reaparece el conocimiento poético y místico que se resiste a la investigación de las ciencias positivas. El vitalismo se impone como un movimiento que reclama la incorporación de la sensibilidad del pensamiento racional, acercando la experiencia vital, existencial, a la especulación filosófica⁵³. Surge así el nihilismo, interpretado por la autora como un reclamo de lo sensitivo, que junto al existencialismo de Kierkegaard alimentarán el sentido fenomenológico de la *presencia*. El sentimiento del “maravillarse” revelará esa misma dimensión carnal, física, antes de abrirse a la experiencia psíquica y espiritual, tal y como acordaba Rodríguez para el pacto lírico: es un primer acercamiento sensorial el que posibilitará más adelante acceder a otros niveles de lectura, una vez que la afectividad del lector está comprometida con el texto.

Para Boblet, Sylvie Germain es el ejemplo perfecto de novelista que “prend acte du débordement sensible de l’invisible” (2011: 222), reformulando el concepto fenomenológico de la ausencia, que no se opone a la presencia, sino que la habita, bajo el concepto germaniano de la “mirada táctil”, una mirada profunda, que va más allá de lo sensible y que se convierte, según Boblet, en una especie de meta-sentido hiperestésico.

Como apuntamos en la introducción a este capítulo, el componente afectivo está especialmente desarrollado en EM, donde la mirada de su protagonista refleja ese conocimiento afectivo y sensorial del mundo, como la ondina a través de la piedra horadada. Por eso,

⁵³ Dicho reclamo se incorporará pronto al imaginario que tratamos de dibujar en el primer capítulo del presente trabajo y viene a reivindicar la poesía como una forma de conocimiento, idea que tocará especialmente el imaginario poético de Sylvie Germain.

analizaremos *L'Énfant méduse* insistiendo en esta mirada “émerveillé” del mundo, que está en la base del componente afectivo del libro.

La “mirada táctil” de Lucie Daubigné

L'Énfant méduse se divide en cinco partes, que componen una suerte de iniciación de la protagonista, Lucie Daubigné a través de los cuarenta años aproximados (al final de la obra la protagonista está en la cuarentena) de vida, haciendo hincapié en los años de su infancia, marcados por la presencia luminosa de su amigo Lou-Fé, así como por la sombra traumática de la violación incestuosa y sistemática que ejercía su medio-hermano, Ferdinand Morrogues, sobre ella.

Las cuatro primeras partes se componen a su vez de tres dípticos formados por un corto episodio de carácter descriptivo a modo de écfrasis de una imagen en la que aparecen seres anónimos marcados por los indefinidos y una “leyenda” que desarrolla y profundiza esa écfrasis primera de una imagen ausente pero que cobra cuerpo en la imaginación del lector atento. Las “leyendas” no sólo aluden al halo maravilloso que envuelve la historia desde la perspectiva de Lucie, sino al carácter explicativo, exegético, de la descripción que la precede. Dicha distinción, marcada tipográficamente por las cursivas del texto primero, el descriptivo, así como por la brevedad de los mismos, genera una estructura rítmica que juega con las pausas narrativas. Pausas que se producen no sólo a nivel interno en determinados momentos de la narración, sino a nivel de conjunto, al insertar estos momentos descriptivos que preceden a las diferentes “leyendas”, que adquieren nombres diferentes en función de las “tonalidades afectivas” que nos sugiere cada una de las partes. En la primera parte, titulada “Infancia” (“Enfance”), dichos fragmentos reciben el nombre de “enluminures” (“iluminaciones”); en

la segunda titulada “Luz” (“Lumière”), se denominarán “Sanguines” (“sanguinas”); la tercera, “Vigiles” (“Vigilias”) está marcada por los tonos “sepías”, que se oscurecen aún más en la cuarta parte, “Appels” (“llamadas”), donde dichos fragmentos reciben el nombre de “fusain” (dibujo al carbón). La última parte, “Patience” supone un contrapunto con respecto a la progresión anterior, no sólo porque se compone de un único “fresque”, seguido de la leyenda correspondiente, sino porque tanto en el transcurso temporal de la narración (han pasado unos treinta años desde el episodio anterior) como en el devenir emocional de la protagonista, se producen cambios significativos.

Estructura de EM: la imagen poemagógica

Podríamos rescatar el concepto que desarrolla Bénédicte Lanot (2005) de “imagen poemagógica” para explicar el desarrollo estructural de la obra. El concepto lo toma de Anton Ehrenzweig, quien trasvasa un concepto psicológico, el del “estadio del espejo” lacaniano, a la terminología artístca. La idea es que “l’artiste opère une régression méthodologique qui lui permet de revenir à ce moment fondateur, d’abolir la différence entre réalité intérieure et réalité extérieure, de se placer au lieu même des sources de la créativité, à la frontière du conscient et de l’inconscient” (Lanot: 2005: 17). Estas imágenes vendrían a recordar la capacidad creadora de inventar un mundo sin necesidad de recurrir a fuentes externas, una metáfora del propio proceso de creación que permite generar ficciones autónomas. De alguna manera, los breves episodios descriptivos de los que venimos hablando son imágenes creadas con palabras que poseen esa fuerza de la creación literaria pura, que nos reenvía a una palabra poética fundadora del mundo, creadora de imágenes poemagógicas, ambivalentes, que encontrarán su decodificación en la leyenda que las

sigue. Una forma, una vez más, de destacar el componente sensorial del lenguaje.

Volviendo al desarrollo de la obra, y siguiendo la progresión de los títulos que reciben los fragmentos descriptivos de los que venimos hablando, observamos la importante presencia del elemento pictórico que destaca la fuerza de las imágenes que señalaba Lanot, pero también un progresivo oscurecimiento que afectará a la propia evolución de la historia. “Infancia”, la primera parte del libro, nos narra los episodios más luminosos, a pesar de que está precedido por una cita del Libro de Amos en el que se anuncia el día en que Dios “oscurecerá la tierra en pleno día”. Dicha advertencia encuentra su manifestación concreta en la primera de las “iluminaciones” de esta parte del libro. En ella se describe a dos niños que contemplan un eclipse lunar⁵⁴ con una mirada fascinada (“... la vie s’ouvre à eux comme un jeu. Un grand jeu d’aventure dont ils commencent à déchiffrer les règles”; EM: 19) que será la que impregne las páginas de esta primera parte, eminentemente “luminosa” como su propio título nos hace augurar. Louis-Félix (Lou-Fé para Lucie) y la propia Lucie, protagonizan la primera de las leyendas de la primera parte,

⁵⁴ Dicho eclipse esté basado en una experiencia vital de la autora que vivió con siete años, y que identifica con su primera experiencia de muerte, ya que los profesores les explicaron que aquel acontecimiento no volvería a repetirse hasta dentro de cien años:

1961 Sylvie Germain fait une sortie avec sa classe pour assister à une éclipse. Là, elle connaît sa "première expérience de la mort" - dont elle s'inspirera pour L'Enfant méduse en 1991 -: "les maîtresses nous ont dit : "Vous allez voir un événement que vous ne verrez plus jamais, qui ne se reproduira pas avant cent ans." Quand on dit cent ans à un enfant, ça veut dire "je ne serai plus là".

[Fragmento de “Sylvie Germain, l’écrochée vive”, de Julie Elmoznino, publicado en <http://www.artpointfrance.org/Diffusion/germain.htm>.]

simbolizando lo más hermoso de la infancia: la mirada maravillada y curiosa que Lou-Fé siente por las estrellas, lo empujará a aprender inglés para profundizar en el conocimiento de esos astros lejanos y misteriosos, avanzando rápidamente en el sistema escolar, lo que significa que al final de la primera parte, los dos amigos-gemelos (tal y como había decretado Lucie) tendrán que separarse.

La segunda leyenda de la primera parte desarrolla la segunda de las “iluminaciones” que describe la Pascua aprovechando todas las características sinestésicas del lenguaje: las campanas que suenan a lo lejos, las llamas que han estado encendidas durante la noche, un amanecer marcado por la dispersión de las tinieblas... y un Dios que sella una alianza con su pueblo. Un lugar atemporal que se concretará en la leyenda que le sigue en una comida familiar en casa de los Daubigné, que sirve de excusa narratológica para introducir al resto de personajes de la historia. Tres serán los que desarrollen un importante papel en la misma: la madre de Lucie, Aloïse Daubigné, viuda de Victor Morrogues, muerto en la II Guerra Mundial, personaje ausente que será, sin embargo, una de las presencias más significativas del libro, dejándole un hijo, Ferdinand Morrogues, adorado por su madre. Aloïse vive un segundo matrimonio de conveniencia, en el que el recuerdo de Victor pesa demasiado como para abandonarse al deseo y a la alegría de una nueva vida. En su lugar, se imponen el rechazo y la culpabilidad, encarnada en Lucie, una hija que poco a poco va siendo consciente de ese sentimiento oscuro de la madre hacia ella. En el lado opuesto, la figura del padre, Hyacinthe Daubigné, profesor de matemáticas de Ferdinand cuando era niño, está fascinado con su esposa. Sabedor a estas alturas del poco amor que ésta le profesa, se consuela en el cariño de Lucie y de su carácter extrovertido y coqueto, y en su actividad favorita: hablar con desconocidos gracias a una gran antena que ha instalado en una de las estancias de la casa. Como Lou-

Fé, habla inglés para poder comunicarse con gentes de todos los rincones del mundo, y encarna la dulzura y ternura para con su hija, con la que comparte la mirada maravillosa de la infancia. Prueba de ello es la historia de Melchior, el viejo sapo sabio del huerto que velará por Lucie en su nueva habitación. El último de los miembros que componen el núcleo familiar es Ferdinand, por el que el lector infiere una cierta antipatía desde la primera aparición. El personaje se presentará a lo largo de la historia como el hijo adorado (irracionalmente) por su madre, heredero de la belleza de su padre, pero vacío por dentro. De hecho, este personaje introducirá el debate del desdoblamiento de cuerpo-alma a lo largo del libro. Personaje inmovilizado, incapaz de encontrar ninguna actividad en la que ocuparse, se pasa los días sin hacer nada, a parte de darse al alcohol por las noches y vagabundear por los caminos.

El resto de personajes tienen una función puramente decorativa en la historia y sirven para hacerla avanzar o para explicar de forma más convincente rasgos del carácter de los personajes principales, como la tía Colombe, que aparece representada como una caricatura de la viuda que vive con tres gatos y que acude frecuentemente al cementerio a llorar a su difunto Albert, en compañía de la amante del mismo y criada de ambos, “Lolotte-toutes-les-fêtes”, o la hermana de Hyacinthe y madrina de Lucie, la severa Lucienne, donde Lucie escucha la resonancia de “hyène” (hiena).

De la introspección al psico-relato

A pesar de la sutileza de la escritura de Sylvie Germain y su particular agudeza para los momentos introspectivos en todas sus novelas, en *L'Enfant Méduse* este aspecto está especialmente conseguido. El psico-relato (retomando el concepto de Dorrit Cohn) que atribuye Lanot a la obra de Sylvie Germain, está en el centro de la

obra, y toca a cada uno de los personajes principales, especialmente a los protagonistas del drama familiar. Empezando por Lucie, que al final de la segunda parte se habrá transformado ya en la “niña medusa”, como explica el párrafo con el que se cierra esa segunda parte:

Voilà, c'est ce regard-là qu'elle jette en cette aube d'été à la face de son frère gisant au pied du mur. Ce feu d'ocelle flamboyant de violence. Ce cri de défense longtemps mûri dans la souffrance, la honte. Cette arme de vengeance forgée auprès des bêtes des marais, dans l'abandon et le silence. Cet éclat de justice, de mépris et d'orgueil aiguisé auprès des morts.

C'est ce regard-là qu'elle dresse comme un spectre, un glaive, un éclair, pour foudroyer l'ogre blond. Et lui, renversé sur la terre qui n'en finit toujours pas de tourner à contre-courant du ciel, il voit ces yeux fous. Il voit ce regard accroché entre le ciel et la terre, comme un oiseau de proie, qui s'abat droit sur lui et qui fond sur son cœur pour y planter ses crocs, ses griffes et ses dards. C'est un regard qui siffle, et grince, et saigne, et qui verse sur lui les larmes des enfants qu'il a jetées en terre. Et il sent, l'ogre déchu, il sent avec effroi qu'il n'en reviendra pas de ces énormes yeux d'enfant sourcière qui conjuguent la souffrance et la haine, la hideur et la beauté. Un regard de Méduse (EM: 145).

Nada queda de aquella niña alegre que había decretado el ser gemelos como máxima aspiración del amor, que se esforzaba por escuchar la voz de Melchior en el huerto nocturno, entusiasmada con la idea de tener una nueva habitación. Esa habitación, que simboliza en la primera parte la ilusión de Lucie por conquistar un espacio propio, más grande, alejado de las habitaciones de sus padres, supone en la segunda parte su calvario, ya que posibilitará al “Ogro rubio” la materialización de sus oscuros deseos.

La última de las tres leyendas de la primera parte se centraba en la muerte de Anne-Lise, niña de nueve años, compañera de Lucie, a la que un Ogro había matado con sus propias manos después de haberla violado. El silencio de los adultos se mezcla con la música de la flauta de Pauline, hermana de la víctima, y ambos, música y silencio, impregnan el ambiente de un miedo no pronunciado. La mirada de Lucie empieza a transformarse por un miedo que pronto vivirá en su propio cuerpo: allá donde hay redes eléctricas ve monstruos de hierro, y pronto pondrá rostro a ese Ogro que ha matado a la primera de sus víctimas.

El horror se hace explícito y evidente en la segunda parte, “Lumières”, encabezada por una cita de Isaías en la que se anuncia el paso de la luz a las tinieblas, cumpliendo la profecía de Amos de la primera parte. Es una de las partes más cuidadas del libro, donde las informaciones y los silencios crean un horizonte de expectativas en el lector tan sorprendente como macabro. La imagen del ogro como ángel caído con la que terminará esta segunda parte, como ya hemos visto en la mirada de medusa de Lucie, se impone desde el principio en esa primera imagen poemagógica en la que aparece un ogro, aún anónimo, yacente en el huerto que se ve desde la habitación de Lucie. Y estos dos personajes serán los protagonistas de esta segunda parte. Por un lado, Ferdinand, el Ogro, que sufre una dualidad casi ontológica: la belleza de su cuerpo, de sus cabellos dorados, esconde un interior vacío, oscuro, poblado de fantasmas, como si se tratara (como se insinuará más adelante) de un cuerpo poblado por un fantasma. Por otro, Lucie, la portadora de un terrible secreto que ritmará la segunda de las leyendas de esta segunda parte a través de la repetición al principio de cada párrafo de “son secreta”. Esta estructura anafórica es recurrente en la segunda parte del libro (sucede lo mismo con “son corps” referido a Ferdinand) y viene a apoyar la aguda lectura de Bruno Blanckeman, que sugiere que la obra de

Germain trata de “réconcilier l’homme et le logos en articulant le cri en écrit, paciere un mal destre universal en decantan le san en chanta” (2005 :7). Este grito silencioso de Lucie se manifiesta a través de su progresiva deshumanización y asimilación con los animales de la ciénaga, de los que aprende un nuevo lenguaje. Su extrema delgadez es su única forma de luchar contra el Ogro, esperando que el deseo de éste se apague. Pero de nada sirve. El dolor y la frustración se acrecientan ante el descubrimiento de una nueva víctima del Ogro, Irene, que se suicidará, convirtiéndose en una especie de heroína para nuestra protagonista, que vive la llegada de su adolescencia y de la conciencia adulta como una bajada a los infiernos. De hecho, no es casual que uno de los estudios más atractivos sobre la obra de Sylvie Germain se centre en la presencia de lo órfico en su literatura (Creton: 2005). Esta particular bajada a los infiernos, sin embargo, no implica la demonización del “Ogro”. Es cierto que la mirada de Lucie encuentra pronto una referencia inmediata en los cuentos maravillosos y en esa figura del Ogro que asusta y aterroriza. Pero esa mirada que encuentra en el intertexto maravilloso una clave hermenéutica del mundo, se revela mucho más compleja a lo largo del libro, llegando a preguntarse tras la muerte del Ogro, si este la había querido. Esa introspección, y eso es quizá lo más interesante, también aparece en la figura de Ferdinand, presentado como un observador ajeno a sus propias reacciones. Es un personaje escindido, habitado por un cuerpo que no reconoce, que es de otro. Ese desdoblamiento interno de la figura del Ogro puede verse plasmada en uno de los párrafos que comentábamos anteriormente en los que “son corps” ritmaba una serie de párrafos que pretendían ilustrar ese desdoblamiento interior y esencial:

Son corps, ____ une belle apparence. Ferdinand a grandi à côté de lui même, en parallèle à sa première enfance tranchée net. Il a

grandi à partir d'une enfance seconde qui lui était étrangère, imposée du dehors. Un dehors si lointain, ____ cet horizon de légende aux confins duquel gisait le corps glorieux de son père. Il a peu à peu revêtu l'image de ce corps, la peau et les couleurs de ce corps, il est devenu le mausolée vivant de l'époux de sa mère. Et cela s'est accompli sans effort, sans même qu'il ne prît jamais conscience de la substitution (EM : 80).

Desdoblamiento que se intensifica con la idea del espejo que refleja la imagen del Ogro yacente en la tercera parte y con la teoría del “*rêver vrai*” que sufre Aloïse.

Tanto la tercera (“*Vigiles*”) como la cuarta (“*Appels*”) parte del libro suponen un pequeño paréntesis en el devenir narrativo para volver al pasado de los personajes, principalmente al de Aloïse y Hyacinthe. La tercera supone el tiempo de la vigilia, que es víspera de muerte para Ferdinand, pero también es el tiempo del sueño que se revela como más auténtico que la vida misma en el caso de Aloïse. Todo empieza con una escena, sepia esta vez, en la que una mujer sueña en el diván de un salón. Gracias a la leyenda sabemos que se trata de Aloïse y que ese sueño ha sido provocado en parte por la lectura de *Peter Ibbetson*, de George du Maurier. La historia de Peter Ibbetson, que actuará como intertexto en el libro, se resume explícitamente en la novela. Se trata de la historia de dos amantes que se reencuentran y enamoran después de años separados, desde su lejana infancia. En un arrebato, el amante mata al marido de su amada y acaba en la cárcel, barrera física que no impide, sin embargo, el encuentro de los amantes, quienes comparten sueños. Es la “*magie du rêver-vrai*” que la madre de Lucie experimentará con su primer marido, Victor.

Intertextos

Esta *mise en abîme* de la experiencia lectora, merece un paréntesis para evocar los diferentes fenómenos de transtextualidad⁵⁵ presentes en el libro. Entre los más evidentes, las intertextualidades protagonizadas por la cita explícita como en el caso de los títulos de *Peter Ibbetson*, de George du Maurier o de *The Waves*, de Virginia Woolf. En ambos casos se reproducen fragmentos de los mismos, entrecomillados o en cursivas, citas que sirven para ilustrar las situaciones de otros personajes externos a dichas obras y lectores de las mismas en la ficción. Un ejercicio de metaliteratura, muy querido por la autora.

Ya hemos hablado de la función que el texto de Maurier tiene para ilustrar al personaje de Aloïse en esa “vigilia” en la que la escritura se acerca a una experiencia surrealista donde un mundo semi-inconsciente, el del sueño, en parte provocado por la lectura, arrastran al personaje a visiones y a situaciones que acaban carnalizándose en la protagonista. Sus visiones acaban tomando naturaleza de realidad, una surrealidad que emerge a la superficie.

El caso de Hyacinthe, aquel personaje fascinado por las voces de los otros, le permite a la autora alcanzar uno de los mejores momentos literarios del libro, entrelazando citas de *The Waves*, de Virginia Woolf con una narración que se acerca más al monólogo narrativizado que al psico-relato que domina otros momentos de la obra. Este ejercicio de intertextualidad enriquece el texto en diferentes niveles. Primero, en lo que al propio Hyacinthe se refiere, envuelto en ese diálogo de voces desconocidas, el libro viene a reproducir el eco

⁵⁵ Seguiremos la terminología de Genette, expuesta en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (Título original: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1962; trad. Celia FERNÁNDEZ PRIETO)

de esas voces anónimas que fluyen como una única “corriente de conciencia”. De alguna manera, la suma de voces refleja un personaje mucho más complejo de lo que las primeras páginas del libro nos dejaban adivinar. Escindido entre sus propios deseos y las exigencias de su esposa, es un personaje acostumbrado al silencio frente a los otros. Para llenar ese vacío, esa impotencia, prefiere esa comunicación otra, diferida, que al final se vuelve en un monólogo consigo mismo en una retórica de los ecos que trabaja con esa sensorialidad del lenguaje de la que partíamos.

Otra de las funciones que cumple el texto de Virginia Woolf como intertexto es el de reivindicar las filiaciones literarias de la autora, en este caso con una escritura que participa a la vez de la prosa poética y del monólogo interior⁵⁶. Y podemos apoyar esta hipótesis en varios indicios. El primero de ellos es la insistencia en visibilizar el texto dentro del texto, no solo evidenciando la fuente y destacando el nombre de la autora y de su título, sino también introduciendo la fuente y la traducción utilizada como una nota al pie, algo infrecuente en un texto de ficción y que Sylvie Germain apenas practica en las múltiples citas (será el caso de *Magnus*) que acostumbra a insertar en sus obras. En la nota al pie, se explicita que la traducción utilizada por la autora para las citas es la de Marguerite Yourcenar, con la que la escritura de Sylvie Germain también comparte muchas

⁵⁶ Aunque, como ya hemos apuntado a través de las voces críticas de Blanckeman y de Lancot, la escritura introspectiva de los personajes de Sylvie Germain participa más bien del psico-relato que del monólogo interior. Recordemos que Cohn en *La transparencia interior* distingue entre tres tipos de lo que estamos llamando narraciones introspectivas: el psico-relato; el monólogo narrativizado y el monólogo directo. Las diferencias entre ambos son sutiles y tienen que ver con el grado de “transparencia” de la voz narrativa. Para Cohn, el monólogo interior sería una modalidad de monólogo directo donde la voz narrativa queda totalmente disuelta, convirtiéndose en una citación exacta de los pensamientos del personaje.

afinidades: el gusto por la prosa poética, el interés por la Historia, la creación de personajes de inspiración histórica, etc. Y, por si fuera poco, una de esas voces que escucha Hyacinthe cobra especial importancia: la del hombre “du bout du monde”, aficionado a la poesía, que encarna en sí mismo la mirada poética y que introduce en las conversaciones fragmentos de poesía, llegando a ser él mismo quien introduce el texto de Virginia Woolf en la obra:

Il y avait eu, pendant quelques années, un homme du bout du monde. C'était lui qui se proclamait tel. Il s'annonçait chaque fois en disant : « Je vous parle du bout du monde ». Il résidait en terre de Baffin. Il était fou de poésie. Et même, légèrement fou tout court. Fou d'isolement, d'hiver sans fin, d'étendues blanches et glacées. (...) Il ne discutait guère, il préférait déclamer des vers de ses poètes favoris (...) Il lui était arrivé parfois de quitter ses cimes poétiques pour réciter un peu de prose, celle d'un seul livre. Mais ce livre était d'une prose si admirablement cadencée qu'il était long et mélodieux récitatif. Il s'agissait du roman *Les Vagues*, de Virginia Woolf (EM : 229-230).

La introducción de este personaje hace que la mirada de Hyacinthe cambie:

Hyacinthe avait été troublé chaque fois par la douceur de ton avec laquelle l'homme du bout du monde prononçait le titre de l'ouvrage et le nom de l'auteur ; sa voix prenait alors des inflexions d'enfant qui soupire en rêvant. Soupir de volupté fragile et de mélancolie. Depuis lors *The Waves* of Virginia Woolf évoquaient pour Hyacinthe un scintillement d'écume et de cristal, un infini murmure de lumière blanchoyante, et cette géographie mi-océane mi-lumineuse se confondait en son esprit avec celle de la mer et de la terre de Baffin, Géographie du bout du monde, géographie du cœur du monde. Celle de l'âme égarée de Hyacinthe (EM: 230).

Otro intertexto, es el ya mencionado cuento maravilloso. Las constantes alusiones a los cuentos, unas veces son explícitas como, por

ejemplo, al archiconocido engaño del rey por los tejedores de paño, y otras, son mucho más indirectas, utilizando la introspección del narrador en el personaje de Lucie para ver el mundo a través del tamiz de la piedra horadada. Un ejemplo es cuando Lucie se detiene a contemplar los rituales de apareamiento de los diferentes animales del pantano. En su mirada tamizada por los cuentos, ve en los sapos el mismo deseo luctuoso que ella siente cada noche, a pesar de que, a diferencia de Lucie, la voz de los sapos ratifica el desagrado, denuncia y plasma la impotencia que siente la protagonista ante el silencio que le impide denunciar a su hermano:

Les chants d'amour des crapauds sont funèbres et grotesques, ils parent des sons mortuaires les tourments du désir, ils accompagnent toute autre clameur de parade de leur obsédante voix de basse aussi discordante que moqueuse. Ils dénoncent ainsi le mensonge du désir que n'est qu'un besoin vil et brutal, comme L'Éfant du conte qui ose s'écrier : « Le Roi est nu ! » Ils soulignent le ridicule des cérémonies des amours prétendues belles et souveraines. (EM: 129-130)

En otros casos, las alusiones son aún menos explícitas y podríamos hablar de un tipo de hipertextualidad entendida como filiación al cuento maravilloso, de donde toma elementos y personajes que configuran la historia. Dos de los más evidentes son el sapo Melchior, que hereda algunos rasgos como la sabiduría o la encarnación de un ser humano en otro tiempo; y, por supuesto, el Ogro, como representante de una maldad infantil y maniquea, a pesar de que esta quede disuelta en la escritura de Sylvie Germain, como ya hemos comentado. El siguiente párrafo puede ser un buen ejemplo de esa filiación hipotextual del texto con el género del cuento maravilloso (entendido como architexto):

Le vieux crapaud si familier ne s'était cette fois-là pas réveillé de son sommeil dans la terre. Lucie avait remarqué ce silence ; un

silence qui trouait les nuits de printemps. Mais elle ne s'était pas étonnée. L'ogre était un sorcier qui retournait toute chose en son contraire et transformait le familier en angoissante étrangeté (EM: 101).

La transformación de las “cosas” que habitan la casa familiar en las últimas páginas del libro, también parece apuntar a una filiación con la literatura maravillosa:

Et les choses à nouveau conspirent dans la chambre. Elles semblent devenues plus hostiles encore à présent qu'elles luisent. Elles sont comme revêtues d'une armure de lumière fine et glacée. Elles sont caparaçonnées d'un brillant métallique. Vouloir les approcher, les toucher serait de la folie, elles brûleraient les mains, fendraient les paumes, écorcheraient les ongles. Elles ont le mordant du gel. Les choses sont en guerre, les choses sont en deuil (EM: 213).

Y, sin embargo, en la escritura de Germain, como apuntaba Boblet, prevalece el movimiento, que aborta todo intento de explicación metafórica (como en el fondo es la escritura maravillosa, al menos la de filiación religiosa con la que a veces se asocia la obra de Sylvie Germain) a favor de un discurso cargado de emotividad, tanto en el plano sensorial del mismo, como en la temática de la obra.

Otra fuente architextual que sirve para tejer la complejidad narrativa del libro es la mitología. Mitología que adquiere un tinte alegre en los primeros capítulos dedicados a Lou-Fé y a las historias que le contaba su madre, donde encontraba eco a las revistas especializadas en astrología y que se oscurece bajo la mirada analógica de Aloïse:

Elle avait donc consenti à la demande de Hyacinthe, elle avait fait un remariage de raison pour assurer l'avenir de son fils. Telle Andromaque consentant à épouser Pyrrhus afin de sauver la vie de son

fils Astyanax. Aloïse, dans son désarroi, n'avait pas craint à l'époque de prendre appui sur un exemple aussi tragique, aussi extrême (EM: 162).

La historia de Andrómaca, interpretada probablemente a partir de la versión de Racine, le sirve a Aloïse para identificarse con el personaje y asumir su destino trágico, donde muerto su primer marido, se siente arrastrada a un matrimonio de conveniencia por salvar la vida de su adorado hijo, reflejo y doble (monstruoso) de su padre.

La mirada de Lucie: del rencor a la redención

Lo interesante de todas estas fuentes es que entretejen una suerte de mirada que transforma la forma de ver el mundo de Lucie. De la mirada quijotesca de los comienzos que ve a “foules de géants” donde están las líneas de alta tensión, hasta la identificación de su hermano con el malvado del cuento, crea un personaje complejo y múltiple que entiende la realidad del afuera a través de los ojos de otros textos:

Elle confondait sa vie avec des personnages de contes qu'elle avait lus, elle se paraît de courage et de gloire volés à des héros découverts dans des livres d'histoire, elle pétrissait ses idées fixes dans la glaise de scènes bibliques racontées au catéchisme. Et à force de se fixer ainsi dans le miroir en multipliant et travestissant sans fin son regard, elle se dessaisissait en fait d'elle-même, elle oubliait sa haine, sa douleur, pour jouir à son insu de ce secret qui l'obsédait. Finalement elle se regardait avec les yeux de son frère, __ avec les yeux de son frère nocturne. Et, sans oser le reconnaître, elle éprouvait un plaisir trouble, une joie honteuse à se voir ainsi démultipliée, travestie en personnages fabuleux, héroïques, à se contempler en petite reine d'une secrète nuit de crimes et de débauche (EM: 199).

Ajenos ambos a los sentimientos de Lucie, el sentimiento de venganza se acrecienta en el corazón de Lucie, alimentada por esa mirada que no deja de recriminar sin palabras a los adultos que sean tan ciegos ante la evidencia. Pero tras la muerte del Ogro, una tormenta purifica la tierra al final de la cuarta parte, y los sentimientos confusos de la protagonista dejan paso a una posible metamorfosis. Después de mucho tiempo siente algo parecido a la alegría, a pesar de que su búsqueda desesperada de la felicidad se presente como una misión imposible: “le terre, qu’elle soit des bêtes, des vivants ou des morts, lui refusa la joie”, esa tierra que aún simbolizaba el espacio del Ogro; pero el cielo ha escuchado sus súplicas y con la tormenta no sólo se proclama la muerte del Ogro, sino la victoria de Lucie sobre él. Con la lluvia vuelven las lágrimas a su rostro y el proceso de redención habrá comenzado.

A ello está precisamente destinada la última parte, “Patience”, que como ya advertimos, consta tan sólo de un díptico. El “fresque” esta vez se deleita en la descripción minuciosa de “La Anunciación a los pastores” de Taddeo Gaddi. En la “legende” descubrimos que la écfrasis del cuadro viene motivada por una postal que le envía Lou-Fé desde la Toscana, donde disfruta de unas vacaciones con su mujer y sus hijas. Han pasado muchos años y ambos protagonistas están en la cuarentena. En apenas una treintena de páginas, el narrador hace un rápido recorrido por la vida de ambos; Lou-Fé, siguiendo con su brillante carrera, vive ahora en EE.UU y sigue siendo el mismo niño adorable de entonces que guarda en su memoria el recuerdo de ese eclipse lunar que contemplaron juntos en la infancia. Este motivo con el que empezaba el libro viene a darle una estructura circular, ya que para Lucie va a suponer una vuelta a la infancia, al origen y a esa alegría perdida. La vida de Lucie ha sido mucho más azarosa desde la muerte del Ogro. En su juventud huye de Blanc y de todo lo que la recuerda a su infancia para estudiar en París, donde no termina

ninguna carrera. Al morir las tías Colombe y Lucienne, hereda y decide huir de nuevo recorriendo el mundo. En su ausencia, muere su padre, y ese hecho cambia la dirección de su huida. Decide entonces terminar sus estudios y sacarse una plaza de profesora de historia del arte. Pide una plaza de lectora en la universidad de Berlín, pero cuando se la conceden, le diagnosticarán a su madre un cáncer y decide quedarse para cuidarla. Pide una excedencia de trabajo y pasa los últimos meses de su vida con su madre. Tras la muerte de esta, y sin entender muy bien por qué, Lucie pide el traslado a Blanc, donde decide instalarse en la casa familiar. Es entonces cuando recibe la postal de Lou-Fé, que Lucie ha dejado encima de la mesa. Al volver a entrar en casa, una luz diferente habitaba aquel espacio, donde sólo parecía brillar una luz que emana de la postal. Los sentimientos que se evocan al final se refieren al perdón, a la reconciliación consigo misma y la esperanza.

La postal simboliza, por un lado, la reconciliación con Lou-Fé y con esa parte de su infancia que durante tanto tiempo se había esforzado en enterrar, una segunda infancia, a la que se superponen todos los significados de la Natividad provenientes del intertexto bíblico, tan presente a lo largo de toda la obra.

La infancia en este libro, está dibujada como un espacio ambiguo, ya que supone un lugar de tránsito habitado por sentimientos contradictorios. Sin embargo, la capacidad de asombro de Lucie no desaparece del todo, como demuestra la postal de la Natividad firmada por Lou-Fé con la que se cierra el libro.

El “movimiento” que destacaba Boblet a la hora de teorizar sobre el sentimiento del “*émerveillement*” y que han destacado otros críticos a propósito de la propia escritura de Germain (Narjoux y Dürmenatt: 2011), está en el centro de este cambio que contribuirá a

devolverle a la protagonista la capacidad de empatía que se fue desvaneciendo tras los abusos del Ogro. Al final del libro, Lucie recupera, como le sucederá a Ludvík, esa capacidad de asombro que quedó apartada durante algunos años.

La paradoja del sentimiento de asombro del mundo, fascinado a un tiempo por la vida y aterrorizado por la muerte, queda reflejada en este libro elaborado a partir de matices que vienen a configurar una sensibilidad que atraviesa diferentes fases.

Esta introspección que moviliza la sensibilidad del lector, conecta con la mirada fantástica que Umbral vinculaba a la literatura “del hijo pródigo” en el prólogo a LMS. En ese sentido, el *émerveillement* tendría consecuencias narrativas en el nivel semántico del texto, modificando su estructura narrativa.

III.3. LA TRADUCCIÓN NARRATOLÓGICA DEL ÉMERVEILLEMENT

Tras destacar el lugar central que ocupa la afectividad en la escritura de Sylvie Germain, siguiendo la teoría de Boblet, trataremos de acercarnos a la impronta que deja dicha afectividad en el plano narrativo.

El “émerveillement” desde la narratología

Si bien las bases fenomenológicas de este tipo de narrativa del *émerveillement* persiguen que el lector se abandone, que crea en el libro, dicho abandonarse necesita de un arte narrativo, de una forma de narrar que lleva a la autora a volver la vista hacia determinados preceptos narratológicos. Partiendo de los estudios de género, el relato del *émerveillement* vendría a ser una síntesis perfecta entre los polos de lo lírico y de lo narrativo, de ese sistema dual que parece imponerse después de las propuestas de Valéry y Mallarmé, siguiendo a Combe (1999). En palabras de Boblet:

... en effet, par essence, la poésie lyrique se prête aux instants stupéfiants, aux émotions immédiates. Mais comment concevoir, à

partir de ces mêmes ingrédients, un récit qui déroule une temporalité, liée, enchaînée ? Comment élaborer une durée qui épouse un rapport d'adhésion au réel marqué par des arrêts qui la suspendent ? (Boblet: 2011: 46).

El culto a la “poeticidad” que culmina con la defensa de la “poesía pura”, frente a la narratividad (entendida como “tara” literaria) acaba por asociar la función poética, autorreferencial, a la creación lírica, una idea totalmente falsa, tal y como denunciaría Sarraute. La poesía, según Valéry, es una forma de encantamiento, un estado antimimético, que no hace referencia a lo real, sino que crea un estado propio. Por tanto, el reto de la literatura del *émerveillement* será conciliar el maravillarse como experiencia inmediata, instantánea, con las formas narrativas que cuentan la experiencia y la existencia desde la duración implícita en su poética. Ese era el lugar del relato poético, de la novela lírica, sólo que a diferencia de las autoficciones “líricas”, la propuesta de este tipo de relatos se focaliza en la emotividad del lector antes que en la enunciación de un yo. Lo que no significa que las marcas de subjetividad no sean evidentes, al contrario. Como ya analizamos en el capítulo anterior, la huella del enunciador puede manifestarse a través de diferentes vías en el enunciado, comprometiendo la subjetividad del mismo sin necesidad de pasar por la primera persona. Pero también es cierto que la tradición estética que analizamos en el marco teórico, asocia la narración a una suerte de realismo caracterizado por la polifonía y por ese tiempo histórico que habían posibilitado el humorismo y el didactismo. El posrealismo introduce elementos propios de las estéticas vinculadas al lirismo, especialmente lo que Beltrán Almería denomina “posrealismo idílico”, etiqueta que Samoyault amplía con su concepción del “realismo lírico” que veremos en el siguiente capítulo. En cualquier caso, estamos ante formas de subjetivismo que pasan por la introspección de los otros o,

si se prefiere, por una suerte de “extrospección” del yo, a la manera del *Journal extime* de Michel Tournier.

Lo extraño como elemento de la renovación narrativa

Ya vimos en el estado de la cuestión que en el origen mismo de la “crise du roman” empieza a gestarse, según Raimond, una mutación de la novela en diferentes direcciones, entre las que destaca la tendencia a incorporar lo extraño como parte de lo real, a la vez que desde el punto de vista estético encuentra el equilibrio entre lo narrativo y lo poético. Esta tendencia, que había empezado ya en el Romanticismo, se asienta definitivamente con la proliferación del psicoanálisis y su influencia definitiva en el Surrealismo.

Por otra parte, la mayoría de los estudios sobre el relato poético o lírico destacan la discontinuidad del componente temporal como un elemento central que desestabiliza la narratividad del texto, una discontinuidad que consigue desintegrar el tiempo histórico (Tadié: 1978) a través de mecanismos diversos: en el caso de Umbral, subordinando la trama al ritmo caprichoso de la memoria; en la escritura de Sylvie Germain, favoreciendo la entrada a ese componente “extraño”, que obligará a movilizar estructuras más complicadas.

Si bien el componente afectivo estaba en el centro del pacto lírico, en la propuesta de Sylvie Germain, esa afectividad convive junto al componente extraño que escrituras anteriores aprovecharon para renovar el género narrativo (Breton, D’Hôtel) en una apuesta que se asemeja bastante (especialmente en sus dos primeros libros) al realismo mágico de la literatura hispanoamericana, coqueteando con lo fantástico.

¿Alrededores de lo fantástico?

En torno al concepto de lo fantástico, siempre han orbitado los fantasmas de lo maravilloso, lo prospectivo, la ciencia ficción, incluso lo mítico y, por supuesto, el concepto de realidad. Por eso, no es de extrañar que géneros próximos al *émerveillement*, como el realismo mágico, con el que sin duda está emparentado LLN, también hayan tratado de reivindicar sus semejanzas. Teodosio Fernández defendía la adscripción del realismo mágico a la literatura fantástica alegando que lo intrínseco y relevante de esta es su capacidad para sugerir un orden distinto al habitual que percibimos en las cosas. Lo fantástico no solo consiste en la intrusión de elementos extraños dentro de un orden regido por la razón, sino también en la alteración de lo reconocible, en esa “sospecha de otro orden secreto”, en palabras de Cortázar, que condiciona nuestra visión del mundo. Esa definición, contestada o matizada por los diferentes teóricos del tema, es, sin embargo, la que ha permitido abrir el campo de lo fantástico a otro tipo de propuestas. De hecho, en ocasiones, el debate de lo fantástico aparece entremezclado con el de los géneros literarios: ¿lo fantástico es exclusivo del ámbito narrativo, del cuento, como pensaron algunos románticos? Un breve repaso por la literatura del siglo XX bastaría para desdecir tal afirmación y para asegurar la complejidad de la producción y la reflexión críticas que orbitan en torno a lo fantástico. Esta porosidad del concepto de lo fantástico será la que nos permita utilizarla para aproximarnos desde una perspectiva amplia a la escritura poética de Sylvie Germain.

Coincidencias aparentes

Un modelo interesante y sugerente para tratar de acercar posiciones hacia lo fantástico es el propuesto por Rosalba Campra

(2001, 2008), que pretende una visión global, sin distinciones taxonómicas subgenéricas, planteando una lectura de lo fantástico como isotopía de la transgresión, reformulando así el término de Greimas.

El problema que presentan para Campra los estudios sobre literatura fantástica es que se han limitado en la mayoría de los casos a lo que Todorov llama “nivel semántico” (como Caillois o Vax), y en muy pocos casos los estudios de este género han trascendido al nivel sintáctico y verbal. Por su parte, la autora se propone dibujar toda una cartografía que recoja y matice las aportaciones más importantes hasta el momento, en los diferentes planos que afectan al relato fantástico, que sintetiza en tres niveles: semántico, narrativo, sintáctico y discursivo.

En el **nivel semántico**, rechaza las complejas taxonomías que establecen tanto Todorov, con los temas del yo vs. los temas del tú⁵⁷ como Barrenechea, diferenciando un primer nivel semántico de los componentes del texto, en el que distingue la existencia de otros mundos, por un lado, y las relaciones entre elementos de la vida cotidiana, por otro, de un segundo nivel semántico, esta vez, de carácter global, que afecta a todo el texto. Rescata Campra de propuestas anteriores la noción de choque, es decir, la transgresión del orden natural que siempre implica la literatura fantástica, matizando,

⁵⁷ “Mientras que los temas del yo tienen que ver con la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo, los temas del tú indican la relación del hombre con su propio deseo, y por lo tanto, con el inconsciente. A partir de esta sistematización de los temas, Todorov llega a la conclusión de que, con la aparición y el desarrollo del psicoanálisis, la literatura fantástica ya no tiene razón de ser, puesto que deja de existir su función social de burlar la censura, expresando a través de un género literario menor toda una serie de obsesiones” (Campra: 2001: 158).

eso sí, que, aunque siempre hay un encuentro de dos órdenes, el resultado del mismo, no proclama un vencedor y un vencido, sino la superposición de ambos.

En suma, lo que sucedería a nivel semántico en un texto fantástico, es la definición de dos esferas independientes que se superponen de forma ocasional o definitiva, perfilando una realidad “donde la certeza ha desaparecido” (2001: 166). La transgresión se produce por las oposiciones que se generan en cada una de estas esferas: una de carácter predicativo, que presenta dos tipos de oposiciones posibles: concreto-abstracto, animado-inanimado y que se refiere a la otra categoría, de carácter sustantivo (categorías de la enunciación), donde la oposición se hace extensible a tres campos: la identidad del sujeto (yo-otro), el tiempo (ahora-pasado o ahora-futuro) y el espacio (acá-allá). Campra retoma estas categorías en su trabajo de 2008, sintetizando y clarificando el asunto⁵⁸.

⁵⁸ “Un primer grupo de temas puede establecerse a partir de la situación enunciativa. El sujeto, en cuanto productor de palabra, define las categorías del yo, el aquí, el ahora, es decir, los datos esenciales de la enunciación. Estas categorías suponen la existencia de sus elementos especulares (lo que no es yo, ni aquí ni ahora), organizando así los ejes de oposición yo/ otro; aquí / allá; ahora/ antes (después). (...) Estos elementos además actúan como *categorías sustantivas* en el sentido que de ellas pueden predicarse las oposiciones que he reunido en otro grupo. El yo se desdobra o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias.” (Campra: 2008: 33-34).

“... las categorías predicativas califican a uno de los elementos del primer grupo (o a todos ellos). Al servirme de estas expresiones no estoy formulando una partición ontológica ni mucho menos, sino proponiendo una catalogación de carácter operativo, que se funda en distinciones ofrecidas por el texto mismo, en cuanto organización de material lingüístico. De un particular acto de enunciación deriva un particular tipo de enunciación (el acto narrativo) deriva un particular tipo de enunciado (el relato) que es el

El **nivel narrativo** también resulta objeto de la transgresión, aunque en diferentes grados, según las voces narrativas que dominen el relato. Campra establece una minuciosa clasificación que no voy a reproducir, pero en cuya base está siempre el choque de dos visiones que hacen extraña cualquier forma otra de percibir las cosas.

Si bien podemos aceptar que lo fantástico es el género que más se aleja de la representación fiel de la realidad convencional, también necesita de una verosimilitud (sintáctica, como la denomina Kristeva) que se desprenda de la “naturalidad” a la hora de organizar los actos narrativos en un **nivel sintáctico** que resulta transgredido en la medida en que una constante de las ficciones fantásticas es la falta de motivación entre los núcleos funcionales que dejarían de cumplir así buena parte de su función. Esto obliga a explicar las funciones *a posteriori*, lo que supone de nuevo una transgresión de la sintaxis del texto. Idea que se asemeja a la falta de causalidad (o concatenación causal-temporal) con la que Ávila presentaba el polo lírico.

Respecto al **nivel discursivo**, la transgresión opera en el sentido semántico de yuxtaposición de dos esferas, en este caso, la de la palabra y la del discurso, que terminan confundándose dado el

texto con el que se enfrenta el lector. De los elementos de este enunciado (de cada uno de ellos o de todos contemporáneamente) pueden predicarse cualidades intrínsecas que, en el caso de presentarse como irreductibles, ofrecen, al subvertirse (invirtiéndose, superponiéndose, homologándose), el terreno pertinente para la actuación de lo fantástico.

Creo que la multiplicidad de predicados o cualidades irreductibles que se manifiestan en un relato fantástico puede limitarse a tres ejes opositivos fundamentales: concreto/ no concreto; animado/inanimado; humano/ no humano.” (Campra: 2008: 40)

carácter ambiguo de las palabras que conforman el discurso fantástico. La explicación de Campra es que aquellos signos que en el nivel de la palabra eran arbitrarios, termina por ser algo necesario extendiendo “su poder sobre el objeto significado”. Esta ambivalencia de la palabra también comparte el principio poético de la doble enunciación, que a menudo extiende su poder de actuación más allá del ámbito del yo. La diferencia es que dicha ambivalencia, en el terreno de lo poético, a menudo está asociado a lo simbólico y por tanto, hay una relación entre ambos significados a través de una relación metafórica, inexistente en los discursos fantásticos más puros.

A modo de conclusión, Campra explica que

...no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. Oposición y transgresión no actúan como un hecho puramente de contenido; se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros tantos modos de la transgresión. La transgresión aparece, por lo tanto, como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico (Campra: 2001: 189).

Esta “isotopía de la transgresión” explica la riqueza de lo fantástico, a la vez que la dificultad por establecer sus límites. En el caso de Sylvie Germain, su escritura poética cargada de la afectividad preponderante del pacto lírico, coquetea con estos límites en varias de sus obras. Por otro lado, ya hemos comentado la importancia que, para esta autora, que se confiesa católica (sin que, por tanto, su obra pueda ser etiquetada en este sentido), tiene el componente de lo sagrado y lo sobrenatural, temas vinculados a la temática tradicional de lo

fantástico. El sentido de realidad pragmático, convencional, no encaja en el mundo de Sylvie Germain, que da cabida a lo invisible, a lo que está más allá como parte de esa estructura compleja que llamamos lo real. Esta concepción abrirá sus relatos en el nivel semántico (de forma evidente) a la yuxtaposición de dos órdenes que conviven en el mismo plano, al igual que lo fantástico. Y si bien podríamos decir que este deslazamiento que forma parte de esa “retórica del movimiento” propia de la autora, está presente en la mayoría de sus obras, resulta especialmente evidente en LLN, al que nos acercaremos en primer lugar.

Le Livre des Nuits, génesis nocturno de la saga Péniel

Le Livre des Nuits (1985), la primera novela publicada de Sylvie Germain, es, probablemente, junto con *Nuit d'Ambre*, continuación de la compleja historia del primero, la mejor muestra de esa inflación narrativa a la que se ha referido la crítica en varias ocasiones. El libro recibió una muy buena acogida por parte de críticos y lectores, y fue condecorado con los premios del *Lion's Club International*, del *Livre insolite*, el premio *Passion* y el de la *Ville du Mans*; el *Hermès* y el *Grevisse*.

Para los lectores familiarizados con la estética del realismo mágico, las primeras páginas del libro le traen al recuerdo la escritura de autores hispanoamericanos, fundamentalmente de García Márquez y de sus *Cien años de soledad*. Con una apuesta que integra elementos maravillosos e hiperbólicos, la escritura de Sylvie Germain encuentra su voz particular creando un estilo reconocible, alambicado y poético, plagado de elementos simbólicos que provienen de diferentes tradiciones filosóficas, espirituales, literarias y bíblicas. Una apuesta, sin embargo, que sufrirá un ligero cambio a medida que se precipita el

final de la novela, con la apertura hacia una Historia que tiene mucho más de explícita que de simbólica. Si bien la idea del mal, encarnada en las diferentes guerras que marcan la historia contemporánea europea aparecen evocadas en la obra, la entrada en la trama narrativa de Ruth y, con ella, de elementos históricos concretos (o elementos narrativos de ese discurso otro, que es la Historia, en términos posmodernos) vinculados a su condición judía y al advenimiento de la II Guerra Mundial, limitará el poder hiperbólico de la temporalidad mítica que se instala en buena parte de las páginas del libro. Giro narrativo que, sin embargo, no afectará en lo esencial a la preponderancia de esa temporalidad hiperbólica, casi mítica. Pero empecemos resumiendo la trama.

Estructura del LLN

El libro se estructura en seis partes o capítulos intitulados “Noches”: las cinco primeras tienen una estructura simétrica: una especie de prólogo que introduce la narración posterior y de carácter más ecléctico, ya que en estos prólogos se dará cabida a textos que podríamos calificar de “pseudo-sagrados”, con un lenguaje poético que en la mayoría de los casos detiene la trama narrativa de la saga de los Péniel; prólogo seguido de una narración desarrollada en siete movimientos que no tienen título, sino que reproducen la tirada numérica de los ordinales del 1 al 7 en las cinco primeras partes, a saber, “Noche del Agua”, “Noche de la Tierra”, “Noche de las Rosas”, “Noche de la Sangre” y “Noche de las Cenizas”. La última, “Noche, Noche, la Noche” conforma una estructura aparte, mucho más breve, que reproduce el lenguaje de los salmos recordando a los prólogos de las cinco noches anteriores y exenta de esa glosa narrativa dividida en siete movimientos.

La Noche del agua: el origen del mal

En la primera noche, la “Noche del agua”, se nos cuenta la genealogía de los Pénier, empezando por Vitalie y su marido, del que no descubriremos el nombre por razones que comprenderemos a lo largo de la trama. Vitalie, embarazada siete veces, sólo consigue ver vivo al último de sus hijos, Théodor-Faustin, que devuelve a su cuerpo la vida y la sensualidad que parecía haber perdido: Tras el nacimiento de ese hijo, las noches de pasión entre Vitalie y su marido se suceden. El niño crece y la vida sigue hasta que un día, la de su padre termina. Acababa de adquirir en propiedad unos meses antes su barco, “La gracia de Dios”. El tiempo pasa y el recuerdo del padre sigue muy vivo en Vitalie y su hijo. Théodor-Faustin sigue creciendo y pronto la madre percibe que está enamorado de la mayor de las once hijas de Nicolas Orflamme, propietario del Saint-André. La madre insta a su hijo a que le pida la mano, porque a ella también le parece una buena chica, dulce y trabajadora. A pesar de la primera reacción del hijo refugiándose en su timidez y prohibiendo a su madre pronunciar el nombre de su amada hasta que ésta fuera definitivamente suya, va al Saint-André a pedirle a Nicolas Orflamme la mano de su hija Noémi. Él le dice que está de acuerdo pero que no es él quien debe darle una respuesta, sino su hija, que aceptará tomarlo por esposo.

Así empieza una época de felicidad en *La grace de Dieu*, que ve crecer la descendencia con dos hijos: Honoré-Firmin, niño tranquilo y alegre; y Herminie-Victoire, que hereda la fragilidad, melancolía y dulzura de su madre. Será con el tercer embarazo de Noémie cuando irrumpa la tragedia en sus vidas. Théodor-Faustin es llamado a filas unos días antes de la fecha prevista para el parto. Aunque sólo estará un mes en la batalla, un ulano le infringe una herida que atraviesa su rostro y que llena su alma de odio y rencor. Al volver a casa, su carácter irritado le hace irreconocible a los ojos de sus hijos. Noémi

sigue en el lecho en el que se acostó el mismo día que su marido partió a la guerra y sigue sufriendo mientras siente cómo su vientre crece con el paso de los días: ya hacía dos años que llevaba esa criatura en su vientre, cuando un día, tras la entrada de Théodor Faustin en la habitación, por fin nació. Vitalie, que asistió el parto, no salía de su asombro al comprobar que la criatura estaba cubierta por una especie de costra de sal. El padre se la arrebató de los brazos y tras exponer a la luz su consistencia casi transparente, la golpeó contra el suelo. La criatura se quebró en siete trozos perfectos y Théodor Faustin leyó en aquel suceso la negativa de su padre a querer volver de entre los muertos, puesto que él quería llamar a su hijo con el nombre de su padre. Ese mismo día, cambió el nombre del barco por el de “La cólera de Dios”.

Su carácter siguió ensombreciendo y las peleas con su hijo Honoré-Firmin cada vez eran más frecuentes, hasta que un día, Honoré Firmin entra en la habitación de su madre para coger su cuerpo envuelto en una manta y parte con ella en brazos a no se sabe dónde. La hija se queda al lado de su padre; Hermine-Victoire pierde su inocencia el día en que se convierte en objeto de deseo de su padre y éste la posee. Desde aquel día, ella se considera la nueva mujer de su padre y pasa todas las noches en su lecho, hasta que un día queda embarazada. Su felicidad primera se ve truncada el día del parto, al sentir que necesitaba el consuelo de su madre. El parto acabó con su vida, dejando, sin embargo, a una criatura fuerte y alegre, llamada Victor-Flandrin.

Con la llegada del niño, el carácter de Théodor-Faustin volvió a la sonrisa y la ternura que derrochaba antaño, a pesar de que un miedo le atormentaba: que su hijo pudiera ir a la guerra. Por eso un día decidió cuando el niño tenía apenas cinco años, llevarlo al bosque y arrancarle tres dedos, tras advertirle entre lágrimas que no entendería el acto de su padre, pero que más adelante se lo agradecería.

Efectivamente el niño no entendió y le retiró la palabra a su padre hasta el día en que este murió. Lo encontró ahogado en su habitación y fue a llamar a su abuela. Ella se quedó solo con el cadáver para asearlo, y al volver a entrar Victor-Flandrin en la habitación encontró el cadáver de su padre apoyado en las rodillas de su abuela, lo que despertó su ternura. Lo llamó “papá”, y al acariciar su rostro, brotaron siete lágrimas que cayeron al suelo convirtiéndose en siete perlas.

Ante la ausencia de su padre, el niño empezó a trabajar en la mina mintiendo acerca de su edad. Era un trabajo duro, y un día, al volver a casa, su abuela le pidió que no volviera al día siguiente a la mina. Le dijo que el mundo era muy grande y que no sabía si su felicidad estaría cerca o lejos, que el único legado que podía dejarle era la sombra póstuma de su sonrisa. El niño no comprendió muy bien esas palabras, pero no pudo preguntar a su abuela porque una sensación de somnolencia se apoderó de él. Al despertar, su abuela no estaba, se había fundido con su sombra. Así, parte con las siete lágrimas de su padre y la sonrisa de su abuela, no sabe dónde. Por su marca de oro en el ojo izquierdo, será llamado “Noche de Oro”.

La travesía de Victor-Flandrin hasta Tierra Negra

En la “Noche de la tierra”, la segunda de las seis que componen el libro, los lobos representaban el mayor miedo de los hombres, que se referían a este animal como “La bestia”. Recorriendo un largo camino, Victor-Flandrin llega al mismo camino que un día ya lejano había recorrido su padre para emprender la guerra. Se encuentra con un lobo que en un principio parece querer atacarlo pero que, tras mirarlo fijamente a los ojos, se muestra manso a las órdenes de Victor-Flandrin, quien le pasa una cuerda alrededor del cuello y duerme esa noche al calor del cuerpo del lobo (tiene un sueño). A la mañana

siguiente, el lobo, que no se había movido, recupera su libertad no sin antes agradecer el gesto de Victor-Flandrin lamiendo su rostro.

Continúa el camino con las palabras de su abuela rondándole: “La terre est vaste et quelque part certainement existe un coin où tu pourras bâtir ta vie et ton bonheur” (LLN: 76). Y así continúa la marcha hasta que llega a un pueblo que parece medio abandonado, donde se cruza con un hombre al que pregunta por el nombre de esas tierras. Él responde que Tierra-Negra. Victor-Flandrin le pregunta que si sabe dónde podría encontrar trabajo por allí y su interlocutor lo reenvía a la Granja-Alta de los Valcourt. Allí se dirige y entra hasta la cocina donde se encuentra con Mélanie Valcourt, quien tras ofrecerle algo de comida lo contrata en su granja y toma la decisión esa misma noche de convertir a ese hombre en suyo. En la granja, además de Victor-Flandrin trabajaban otros dos empleados: Mathieu-el-Frambuesa y Jean-François-Vara-de-Hierro; el primero se dedicaba a hacer agujeros en una pared de piedra para masturbarse, mientras que la virilidad del segundo fue cortada de raíz por la cornamenta de un carnero. El otro habitante de la casa era el padre Valcourt, que no dejaba de elogiar los honores de la guerra (la Guerra franco-prusiana de 1870, la misma en la que el padre de Victor-Flandrin había participado) y de Napoleón III, por lo que recibió el nombre de Valcourt-Viva-el-Emperador.

La primera noche en la granja la pasó en un rincón de la cocina, pero desde la segunda durmió en los brazos de Mélanie. El tiempo se sucedía y el padre Valcourt y Mathieu-el-Frambuesa murieron. La Tierra Negra florece gracias al trabajo de su nuevo dueño y la felicidad de la pareja aumenta con el primer embarazo de Mélanie. Un día, mientras ambos dormían, sienten las voces de los hombres del pueblo de lejos. Victor-Flandrin sale y encuentra al lobo que lo protegió aquella noche y que lo mira pidiendo compasión. Lo esconde en la granja y sale para decir a los hombres que la bestia ya estaba

muerta, que podían volver a sus casas, aunque se niega a mostrarles el cadáver. Desde ese día, el odio de los hombres del pueblo hacia Victor-Flandrin aumenta, por ser extranjero, poseer una fuerza excepcional y una rareza reflejada en la mota de oro de su ojo izquierdo. Otra noche volverán a su casa con antorchas, pero Victor-Flandrin sale con una piel de lobo y asusta a uno de los burros que acompañaban a los hombres, haciéndolos caer. Desde ese día, Noche-de-Oro recibió un nuevo sobrenombre: Cabeza-de-Lobo.

Mélanie dio a luz dos niños gemelos que heredaron la mota de oro en el ojo izquierdo de su padre. Se llaman Augustin y Mathurin. El mayor se sentirá atraído por los libros y la geografía; el segundo, el preferido de su madre, sentirá la llamada de la tierra y disfrutará de los campos y los animales. Y el tiempo pasa y la felicidad sigue poblando sus vidas y sus noches, cuando Mélanie se queda embarazada por segunda vez; serán de nuevo dos gemelas, pero, esta vez, niñas: Mathilde y Margot.

Un día, los recuerdos de la infancia de Victor-Flandrin le llevan a un fuerte deseo de comprar un caballo, que se llamará Escaut. Compra un caballo y una caja negra con la que proyectará sombras en el establo que mostrará a toda la familia, para ilustrar las historias que antaño le contara su abuela y que ahora él contaba a sus hijos cada noche. Y así pasó el invierno y pronto llegó la primavera, que despertó una fuerza desconocida en el caballo Escaut, que se escapó del establo. Mélanie al tratar de retenerlo, fue sorprendida por una patada del animal que la lanzó contra la escalera. Todos los habitantes de la casa se dirigen hacia el cuerpo todavía con vida de la mujer y Victor-Flandrin con la ayuda de Jean-François-Vara-de-Hierro, la lleva a su cuarto, donde la presencia de un gorrión parece presagiar su muerte, y donde efectivamente morirá, asiendo con fuerza la camisa de Victor-Flandrin y clavando sus dientes en el hombro del mismo. Tras morir, Victor-Flandrin la envuelve en la tela de las nuevas sábanas que

adornaban su cama y el cuerpo de su mujer queda reducido al tamaño de una muñeca (por tal la tomará su hija Margot cuando la vea). Victor-Flandrin, presa de la furia, baja a decapitar al caballo, y luego vuelve a la habitación con sus hijos. Lloro y Mathilde se acerca y le promete no dejarle nunca solo. Aunque no oye la promesa de su hija la abraza y llora. Entierran a la madre junto a los restos de su padre y de sus ancestros y desde ese día, Mathilde retoma el puesto de su madre y a sus siete años reorganiza la casa: Augustin vuelve a la escuela con Margot, cuya hermana quiere que se convierta en maestra, practicando con Mathurin y con ella misma a la vuelta de la escuela.

Noche de las rosas: la historia repetida

La tercera noche es la “Noche de las rosas” y comienza, como los capítulos anteriores, con una especie de salmo de carácter simbólico que sirve para introducir esta Noche a partir de las reflexiones de Santa Teresa de Lisieux sobre las rosas y las flores en general como ofrendas de amor, muestras de todas las pequeñas cosas que hacemos por amor⁵⁹.

La promesa que Mathilde hizo a su padre se cumplirá, aunque no tardará en aparecer otra nueva mujer en la casa de los Pénier cinco años después de la muerte de su madre. Y lo hizo de la mano de

⁵⁹ “Le motif mystique de la rose, qui symbolise dans l’iconographie chrétienne le sang du Christ répandu et la transfiguration de ses plaies, est repris par Sylvie Germain pour caractériser certains personnages mis en relief dans ce chapitre central du roman. Ainsi, les figures mystiques du Livre des Nuits, telles que Rose-Héloïse et Violette-Honorine, ne cessent de prendre sur elles la douleur des autres et de participer, comme Thérèse de Lisieux, à la souffrance de la Croix. Violette-Honorine rebaptisée « Violette-du-Sain-Suaire » à son entrée au convent, porte sur sa tempe une tache en forme de rose, stigmatisme qui saigne dans ses mouvements d’empathie” (Moris Stefkovic: 2011: 23-24).

Margot. Un día que Margot fue al cementerio de Montleroy a visitar la tumba de su madre, sintió un terrible desconsuelo, que trató de paliar metiendo su muñeca en la iglesia y sustituyendo el Cristo que presidía el altar por su muñeca rodeada de las flores rojas que encuentra a los pies de los santos, y esa imagen parece devolverle un poco del consuelo y del calor de su madre. Pero cuando llega el padre Davranches, más conocido por los niños como “Padre-Tambor”, Margot, asustada, se esconde en el confesionario. Al ver la obra de Margot, el padre irrumpe en un ataque de tos que le lleva a perder el equilibrio resbalando por las escaleras. Margot, inmóvil, contempla el cuerpo inerte del cura del que salía un tímido riachuelo de sangre por su boca. No se atrevía a salir de la iglesia por miedo a encontrar a otro Padre-Tambor dispuesto a castigarla, así que permaneció inmóvil hasta que entró Blanche, la sobrina del cura, en la iglesia. Blanche tenía ya más de veinte años, pero apenas había salido del territorio de la Iglesia. Era una chica asustadiza, acuciada por la idea de pecado. Su madre, la hermana del padre Davranches, se había quedado embarazada sin estar casada, y a su muerte, su tío le dio cobijo en su casa, recordándole todos los días que era hija del pecado y que esa mancha color burdeos que adornaba su cara no era sino un signo más de la evidencia de ese pecado. Así, cuando Blanche vio el cuerpo de su tío pensó que era culpa suya y aterrorizada, al igual que Margot, aceptó la mano que le tendía la pequeña, reclamando volver a su casa. Salieron las dos dejando el cuerpo abandonado del padre en la iglesia y marcharon hacia la Granja-Alta, donde Noche-de-Oro-Cabeza-de-Lobo no dudó en acoger a Blanche, a quien no tardará en pedir su mano.

Los Péniel aceptan este repentino matrimonio de su padre, salvo Mathilde, que se siente destronada en su puesto de custodia de la memoria de su madre. Pero el tiempo pasa y Blanche se instala en la Granja-Alta. Pronto se queda embarazada, y durante el embarazo se

siente feliz hasta que, al dar a luz, el sombrío pensamiento en que la educó su tío aflora de nuevo en su alma, pensando que esta vez su pecado era doble por traer al mundo a dos niñas: Rose-Héloïse y Violette-Honorine. De estas dos, sólo la primera hereda la mancha de su madre, aunque las dos comparten la marca de oro en el ojo izquierdo.

Las visiones acechan a Blanche, que sueña con el fin del mundo y oye voces terribles que hablan de miseria, violencia y muerte, lo que ella interpreta como un castigo por atreverse a contaminar el mundo con dos nuevas criaturas. Y permanece así encerrada en su habitación, donde Margot le sube cada día la comida en vano, porque Blanche decide dejar de comer hasta que su cuerpo se vuelve transparente y desaparece, hasta que solo queda de ella una fina capa de piel que se asemeja al vidrio. Margot, saca entonces la muñeca que había guardado escondida durante esos años para que la proteja. Pero por segunda vez, marcha Noche-de-Oro al cementerio acompañado de sus hijos mayores, de Margot y de Jean-François-Vara-de-Hierro para enterrar a Blanche, mientras Mathilde se queda en casa al cuidado de las dos pequeñas que apenas contaban unos meses de vida. Ese mismo día, la campana de la Iglesia tañerá anunciando la guerra, que será llamada la Gran Guerra, es decir, la I Guerra Mundial. Y por primera vez, Victor-Flandrin comprende el sentimiento de su padre:

...Cela appartenait à son seul corps, - son corps, dont il découvrait d'un coup, jusqu'au vertige, l'effrayante solitude, plus violement et douloureusement même qu'après la mort de Mélanie et celle de Blanche. Ce n'était plus en effet la solitude d'un corps menacé dans son élan et sa postérité. Un corps menacé dans cet autre et ce plus de lui-même, - ses fils. Et pour la première fois aussi il se glissa dans son coeur un soupçon de pitié, sinon même de pardon, à l'égard de son père (LLN: 141)

La guerra precipita las cosas, y precipita también los amores precoces de Mathurin y Augustin. El primero, con Hortense Rouvier, sensual y fogosa, y el segundo con Juliette, la sexta en la descendencia maldita de la casa llamada “de las Viudas”. Pero pronto la guerra les arrancará de su amor. El tiempo que dura la Guerra, los amantes se comunican por carta: Agustín y Juliette escriben y leen las cartas a Mathurin y a Hortense, que a su vez les dictaban lo que querían transmitir al otro. Con el tiempo, el tono de las cartas que llegaban de los hermanos soldados se iba oscureciendo como los pensamientos de Agustín, torturado por la pregunta de “¿en qué se convierte un hombre cuando ha matado a otros hombres?”. La guerra transcurre y poco a poco acaba con todos los camaradas de los hermanos Pénier. Los episodios de luchas se suceden empapados de una grisura desalentadora.

Un día, tanto Hortense como Juliette, así como Noche-de-Oro sintieron que algo había pasado en el frente, que uno de los dos hermanos había muerto. Pero nunca se supo cuál de ellos fue. Una tarde apareció en la Granja-Alta una figura inmensa de un hombre que llevaba un bastón. Su ojo derecho estaba prácticamente cerrado, mientras que el izquierdo seguía presentando la marca de los Pénier. Cuando se acercó, abrazó a su padre que le preguntó cuál de sus hijos era, a lo que él respondió que los dos. Desde ese día se le llamó “Dos-Hermanos”, y cumplirá con el amor de las dos mujeres que habían amado antes los dos hermanos fusionados ahora en uno. Y ambas quedaron embarazadas. Unos embarazos peculiares sin duda, en los que Juliette sentía la necesidad de comer insectos, y Hortense, tierra húmeda. Mientras, la vida seguía para los otros habitantes de la Granja-Alta, y esa primavera, Margot se promete con Guillaume Delvaux, el maestro de la escuela.

Un día, Guillaume pide a Margot que vaya por la tarde a la escuela. Al entrar, la niña encuentra dibujada en la pizarra un mapa de

Francia al que se superponía su retrato. Guillaume le pide que pose para él, y Margot se despierta cubierta de polvo de tiza blanca. En el “dedo del deseo”, el índice, Guillaume le pinta tinta violeta para que Margot pueda señalar sus deseos, y ella señala sus labios. A su vez, Guillaume señala los pechos, las orejas y el sexo de Margot. Cuando Margot vuelve a casa encuentra a Mathilde dormida. Al ver el cuerpo de su hermana se despierta sobresaltada, y la lava y acuesta, diciéndole antes que al día siguiente sería ella quien acompañará a las niñas a la escuela. Al llegar, Guillaume se extraña de esa mujer que se parecía tanto a Margot pero que no era ella. Mathilde, llena de aplomo, cruza la sala y se dispone a humillar al maestro diciéndole que vaya practicando a poner la cabeza alta si quiere ir a la Granja-Alta a pedir la mano de Margot al padre Péniel.

Y así lo hace, aunque un oscuro temor se apodera del corazón de Victor-Flandrin al dudar del amor que ese hombre sentía por su hija, y no saber si su decisión se debía realmente al amor o a las ganas de desafiar a Mathilde. En cualquier caso, la boda fue fijada para principios del año próximo. Para entonces, Juliette había perdido a la criatura que llevaba en su vientre, aunque alimentó al hijo de Hortense y Dos-Hermanos, Benoit-Quentin, un niño alegre que nació con una extraña joroba. Su padre para consolarlo le decía que en su espalda llevaba a un hermanito. Mientras, Margot pasaba sus días confeccionando su vestido de novia. Aunque había gastado mucho dinero en telas, Noche-de-Oro pensaba que la felicidad y la belleza eran cosas tan raras y breves en la vida, que bien merecía la ocasión tal dispendio. Y por fin llevó el día. Margot, estaba radiante y feliz. Pero una nota de Guillaume diciéndole que no lo esperara, acabó con toda su dicha. La “Maumariée”, como la llamarían a partir de ese día, pasaría el resto de sus días reproduciendo el momento de la boda, atrapada en su locura.

Noche de sangre: el discurso de la Historia

La “glosa” con la que comienza la cuarta de las noches, la “Noche de la Sangre” es especialmente interesante por la referencia al Evangelio de San Juan, vinculada a la nominación que está tan presente en toda la obra, como iremos viendo.

La historia sigue en la Granja-Alta de los Péniel, donde, mientras Margot se deshace en su locura, su padre, apesadumbrado por tantos pesares, sale a cazar. Alcanza un jabalí, al que se acerca para beber toda su sangre hasta ahogar su cólera y su pena en la sangre del animal. Estaba en el Bosque de los Amores-à-l’Évent, y a lo lejos percibe la silueta de una mujer de la que apenas puede distinguir sus rasgos. Se acerca a la desconocida y la posee de una forma violenta.

Por otro lado, Hortense desaparece cuando Benoît-Quentin cumple dos años. Por entonces, dejará el niño de tomar el pecho de Juliette, que tras haber cumplido su misión se abandona en una sucesión de días tumbada en la cama sin hacer nada. Así, Benoît-Quentin queda huérfano de madre puesto que ninguna de las dos mujeres lo quiere como tal. Su padre, en cambio, consuela al niño del complejo de su joroba diciéndole que en ella duerme un pequeño hermano de gran belleza y talento y que, si sabe cuidarlo bien, lo protegerá de todo peligro.

Un día aparecen tres niños abandonados a la puerta de la Granja-Alta. No se parecían a nadie, pero un signo desvelaba su paternidad: los tres tenían la marca dorada en el ojo izquierdo. Se llamarán Michaël, el rubio, Gabriel, el moreno y Raphaël, el albino. Noche-de-Oro no duda en acogerlos, aunque esta vez Mathilde se niega a cargar con los tres hijos bastardos, así que Noche-de-Oro decide buscar a una mujer que los cuide en una institución llamada “Les Petites Soeurs de la Bienheureuse Adolphine”, regentada por el marqués Archibald Merveilleux du Carmin. El origen de la Institución

es el siguiente: unos meses antes de la muerte de Adolphine, la hija pequeña del marqués, un incendio acabó con la vida de su hermana mayor, Amélie, en un baile organizado en su honor. Prendió fuego junto a su madre, la marquesa Adélaïde, que trató de salvarla. Adolphine, que no había asistido al baile, viendo la cólera y el dolor de su padre, quiso ayudarle a liberarse de tanto dolor proponiéndole crear una institución que acogiera a las niñas abandonadas del país. Y le pidió que su cuerpo reposara en la capilla de dicha institución para quedarse con sus hermanas póstumas.

Al llegar allí, Noche-de-Oro explica al marqués su necesidad de encontrar a una chica de al menos 18 años para que quede a cargo de sus hijos, y este le propone cinco chicas, entre las que elegirá a Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, cuya peculiaridad más destacada era la ausencia de cejas y pestañas, lo que le hizo ganarse diferentes apodos en la Granja-Alta: Sang-Bleu, Sans-Poils, Sainte-Croix, L'Anguille o La Poisson. Un día, Noche-de-Oro decide pedir su mano y ella, con su actitud obediente, acepta sin más. Mientras tanto, coge un especial cariño a Benoît-Quentin y queda embarazada de dos niños que no tendrán otra peculiaridad más que la marca en el ojo que habían heredado todos los Péniel. Y la tierra se recuperaba de sus heridas, y hasta Noche-de-Oro volvió a sus demostraciones de luces en el granero.

El tiempo pasa, y los dos pequeños Péniel, Baptiste y Thadée, irán al colegio, mientras Violette-Honorine siente la llamada del Carmelo y a sus 17 años ingresa en la orden, seguida por su hermana, que no soportaría su ausencia.

Elminthe-Présentation un día se despierta algo turbada, por el sueño que se repetía cada viernes de un gran eclipse solar. Ese mismo día, el marqués se acerca a la Granja-Alta y encuentra a Elminthe-Présentation en el jardín. Intenta violarla, pero su cuerpo se cierra de tal forma que no puede penetrarla. Tras este episodio, se cuenta:

...Le rêve qu'elle avait fait la nuit suivante l'avait lavée de toute mémoire et elle n'avait depuis lors jamais regardé le marquis que du même regard vide et indifférent qu'elle portait sur tous.

Mais voilà que d'un coup sa mémoire se craquait, se distordait dans les remugles de souvenirs enfouis sous plus de dix années d'oubli, et elle se sentit souillée jusque son amour, dans ses enfants, et dans ses roses (LLN: 225).

Desde ese momento, comienza un proceso de recuperación de la memoria que pasa por la violencia de un cuerpo que se tensa y que grita hasta desarticularse y encontrar en la muerte el mismo final que las dos esposas precedentes. El pequeño Benoît-Quentin será quien guarde la memoria y la voz de Elminthe, para enseñársela más tarde a sus dos hijos. Las desgracias se suceden con la desaparición de Margot, cuyo cuerpo será encontrado por Mathilde, quien desde ese momento envejecerá repentinamente: sus cabellos emblanquecerán y no cambiará sus negros ropajes.

En los meses siguientes a la muerte de Margot, Noche-de-Oro decide emprender un viaje junto a Benoît-Quentin; el destino será París. Las primeras impresiones de la ciudad le recuerdan a las proyecciones de su linterna. Un día, mientras paseaban por Montsouris, Benoît-Quentin centra su atención en una niña de ojos azules que montaba en un elefante blanco del tiovivo. Así, se acerca a la madre (que tenía un fuerte acento extranjero) y le pregunta su nombre: La niña se llama Alma, y la madre Ruth, de la que Noche-de-Oro no tardará en quedarse prendado. Con Ruth, Noche-de-Oro redescubre el poder redentor de las palabras; le habla de su país y le pide a Ruth que le acompañe. Cuando Ruth le pregunta dónde está exactamente ese país, Noche de Oro, responde con una descripción del mismo tan inexacta como poética. A partir de ahí se narra la historia de Ruth: el día de su primera regla estalla la I Guerra Mundial con la muerte en

Sarajevo de Francisco-Fernando. Tras la explosión de la guerra, los tres hermanos de Ruth parten al frente, y sólo uno de ellos vuelve. Pero Ruth convierte su duelo en arte, y se arma de colores y papel para pintar. Tanto es así, que ese mismo día, hizo un retrato de su padre, Joseph Aschenfeld, antes de salir a recorrer Europa: Berlín, Zurich, Moscú, Roma, Praga, Londres y Vilna. Ruth se convierte en la memoria de una Europa desgarrada. Ante la desaparición de la hija, el padre se rasga las vestiduras y se cubre la frente de cenizas; encerrado en su habitación, levantándose tan solo en ocasiones para recitar el *kaddish*. De lo que Ruth había huido era del retrato de su padre, que representaba de alguna forma el dolor del pueblo judío. Una huida que supuso para ella aceptar todo tipo de trabajos para llenar diferentes vacíos, hasta que llegó Alma a justificar su existencia. Y ahora, con Noche de Oro, Ruth conoce la paz que tanto esperaba. Con él tendrá cuatro hijos, dos niños: Sylvestre y Samuel; y dos niñas: Yvonne y Suzanne, quienes por supuesto, heredan la marca de los Péniel. Por su parte, Ruth, llevará a la Granja-Alta, la Historia:

Journaux et revues et surtout la radio désamarrèrent Terre-Noire de sa rade d'oubli coincée à l'extrémité du pays, sinon du monde, et mirent pour la première fois les Péniel un peu à flot de l'histoire (LLN: 257)

En cuanto a los hijos de esa mujer desconocida que un día tomó Victor-Flandrin, dos de ellos parten a los bosques sin que el resto de la familia los echara nunca de menos (Michaël y Gabriel), mientras que Raphaël fue a perfeccionar su voz blanca a la ciudad. Los hijos de Elminthe, sin embargo, se quedarán en el país. Un día que los dos iban en bicicleta, pararon delante de la librería Boromé, donde ambos conocerán a los amores de su vida: Baptista por la librera, Pauline, y Thadée por los libros.

La Noche de las cenizas: el círculo se cierra

La quinta noche, la “Noche de las cenizas” se abre con una demarcación temporal que parece cerrar el círculo con la que empezaba la primera:

En ce temps-là les Péniel étaient devenus tout à fait d’à terre, gens d’une terre secrètement accidentée, profondément pénétrée de brouillard et de pluie, hantée de forêts sombres et creusée par un fleuve aux eaux très grises et méandreuses (...)

(...) Mais le ciel au-dessus d’eux était toujours le même, comme au temps où ils étaient encore gens de l’eau-douce. Un ciel immense et parcouru du vent, d’un gris couleur d’ardoise pommelée de nuages lumineux comme le ventre d’un cheval fabuleux cavalant sans répit à ras de terre.

Cette grisaille du ciel ils la portaient au plus profond d’eux-mêmes, depuis toujours (LLN: 267).

Tras este poético prólogo en el que se hace un recorrido por las diferentes “noches”, continúa la historia de los Péniel. Reciben una carta de Rose-de-Saint-Pierre informando de una enfermedad que padece su hermana, Violette-du-Saint-Suaire, desde hace tres semanas, que le hace repetir palabras sin una coherencia aparente: “mal, Dios, Mundo, ruinas, cenizas, agonía”. Se insiste en su nueva mirada, que no hace sino ver cosas terribles, así como en su rostro cubierto de sangre. Nuit-d’Or-Gueule-de-Loup vuelve a sentir esa ira contra Dios que sintiera antaño, mientras que Ruth observa los retratos y fotografías que había hecho con otros ojos, y en los rostros de sus hijos adivina ahora los rostros de sus hermanos desaparecidos. Un presentimiento oscuro invade a los habitantes de la Granja-Alta y tanto Jean-François-Vara-de-Hierro, anciano y anclado en sus recuerdos, como Gabriel y Michaël oyen el tañer de la nueva campaña de Saint-Pierre. Un nuevo “tiempo del enemigo” acechaba en plena primavera. La ocupación

había dividido el territorio francés y en la Tierra-Negra se respiraba un ambiente de muerte. Un avión cae abatido en el cementerio de Montleroy, destruyendo gran parte de él y el campanario de la Iglesia. El ejército alemán irrumpe en la vida de los Pénier para llevarse a nuevos jóvenes soldados; los elegidos serán Baptiste, Thadée y Nicaise. Benoît-Quentin es considerado demasiado deforme para luchar, aunque un oficial le confiará una misión: matar a François-Vara-de-Hierro, acusado de haber escondido dos tórtolas. Ante la imposibilidad del joven, que se refugia en los ojos azules de Alma, su cuerpo acabará calcinado, como el del viejo François-Vara-de-Hierro, y el canto de Alma se verá interrumpido por una bala. El resultado es una escena trágica a la que tan sólo sobreviven Mathilde, que busca desesperada el consuelo de su padre, que no puede sino hablar con los muertos. Mathilde, abatida ante el desolador paisaje habitado por las cenizas, siente cómo renace una fuerza en su interior que le hace empujar todos los cuerpos sin vida y prender una nueva hoguera purificadora que devolviera a esos cuerpos muertos la levedad del aire que llevaba sus cenizas. La aparición de un nuevo habitante dará sentido a sus vidas: Pauline aparece un día entre las cenizas, embarazada del hijo de Baptiste. Junto a ella, vuelve la esperanza de que un día regresen Baptiste y Thadée, que no habían ido al frente, sino que habían sido enviados a Alemania a un campo de concentración. Recuerda entonces Nuit-d'Or las palabras de Ruth cuando se conocieron y el significado vacío que para él tenía el ser "judío" y se enciende en él la esperanza de que su esposa amada vuelva con sus cuatro hijos.

En otoño nacerá el nuevo Pénier, Jean-Baptiste, hijo de Pauline y Baptiste. El niño se convertirá en recuerdo del amor loco de sus padres una tarde de lluvia y en símbolo de una victoria que su madre sentía próxima, por lo que decidió apodarlo "Petit-Tambour". Y el tiempo de la liberación llegó. No sin que antes los soldados de la

ocupación interpretaran su ópera particular en el poblado cercano, donde estaba ubicada la casa de las viudas. Los soldados irrumpieron obligando a salir a todo el mundo de sus casas: los hombres fueron conducidos al pilón, donde se les ametralló ante la mirada vacía y aterrada de las mujeres, mientras todas las casas fueron pasto de las llamas. Así que cuando llegaron los liberadores, poco había que liberar. Entre ellos, estaba Nicaise, que había conseguido escaparse del camión que le dirigía, junto al resto, a un campo de concentración. Su vuelta inaugura una serie de reencuentros: Baptiste, que vuelve tan enamorado de Pauline como estaba, conserva el apodo de “Fou-d’elle”. Cuenta que Thadée fue uno de los primeros en salir del campo de concentración, aunque nadie sabía de su paradero. Pocos días más tarde llegará una carta desde Lindau de su puño y letra confirmando que estaba vivo pero que necesitaba tiempo para viajar y curar sus heridas antes de volver. Cuando lo hace, viene acompañado de dos niños; una de doce años, Tsipele, y otro de cinco, Chlomo. Eran los hijos de un compañero muerto en la batalla, que habían “desaprendido” su infancia ocultos en un escondite que había encontrado para ellos la mujer que se encargaba de la casa. De Ruth y de sus hijos llegan noticias en forma de un solo nombre, definitivo: Sachsenhausen. Ante semejante noticia, Nuit-d’Or se encerrará en su habitación, mientras Mathilde y sus hermanos reconstruyen, una vez más, la Terre-Noir.

El epígrafe 6 de esta noche está dedicado al ejército nazi, que avanza hacia Berlín, para morir con su príncipe. Descubrimos que Michaël y Gabriel dejaron a los suyos para unirse como voluntarios a la División Carlomagno de las SS, y como oficiales del mismo, morirán en Berlín. Su muerte se describe en un poético pasaje en el que su traición se ve de algún modo redimida por la voz de Raphael, el tercero de los hermanos fruto del amor furtivo de Nuit-d’Or y la desconocida del bosque de los Amours-à-l’évent. De Raphael tampoco saben nada concreto en la Granja-Alta, donde las últimas noticias que

han recibido lo situaban en Nueva York. En un concierto inigualable, interpretando la Esperanza de la ópera Orfeo de Monteverdi, su voz sonó a grito y conmovió a todos los presentes. Pero después del grito llegó el silencio y Raphaël se quedó sin voz. Desde ese día, vaga sin rumbo por la gran manzana, mientras su voz llega hasta los suyos, a Berlín y a la Granja-Alta.

Junto a estas noticias, llegará una carta de Rose, anunciando la muerte de Violette, así como su regreso a la Granja-Alta. Mathilde, en su Parente frialdad, resulta ser la más afectada por la noticia, al recordar el dolor que para ella supuso la pérdida de su gemela, Margot.

El Libro, la Noche

La “Noche, noche, la noche” ha sido previamente citada al hablar de Sachsenhausen, pero este último capítulo adopta un tono enigmático, donde la sintaxis se ve violentada por frases sincopadas por el ritmo de unos versos desiguales, con una rima irregular, pero que nos presentan unas imágenes llenas de fuerza: una mujer vestida de rojo que no deja de tirar cosas de los bolsillos, y un hombre que lleva en sus espaldas a otro hombre/mujer; un tren que llega a una estación solitaria y que termina su recorrido en la gran ciudad. En su sueño, sus ojos empañados del agua salada de sus lágrimas, buscan un nombre y sólo encuentra el de Vitalie, su abuela. Mientras la invoca, en la Granja-Alta se escucha el grito del último de los Péniel: el segundo hijo de Baptiste y Pauline, Charles-Victor, “celui en lequel le Livre des Nuits se refermait, le Livre des Noms et des Cris”, aunque el final indica que este cierre es sólo parcial:

Mais le livre ne se refermait pas pour s’achever, se taire.

Le dernier mot n’existe pas. Il n’y a pas de dernier nom, de dernier cri.

Le livre se retournait. Il allait s'effeuiller à rebours, se désœuvrer, et puis recommencer. Avec d'autres vocables, de nouveaux visages (LLN: 337).

Ese libro evocado que cierra las páginas de la obra es el mismo con el que empezaba la obra: en las primeras páginas del libro, tras citar un poema de René Daumal (*Le Contre-ciel*) y un fragmento del *Libro de los Jueces*, nos encontramos con una especie de prefacio que reproducimos a continuación:

« La nuit, qui par le cri de sa mère un soir
de septembre s'empara de son enfance,
s'engouffrant dans son cœur avec un goût
de cendres, et de sel et de sang, ne le
quitta jamais plus, traversant sa vie
d'âge en âge, __ et déclinant son nom
au rebours de l'histoire. »

Mais cette nuit qui se saisit de lui, rouant pour toujours sa mémoire de frayeur et d'attente, et ce cri qui entra dans sa chair pour y prendre racines et y porter combat, venaient d'infiniment plus loin déjà.

Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus.

Car ce cri lui aussi montait de plus loin que la folie de sa mère. Il s'en venait du fond du temps, écho toujours resurgissant, toujours en route et en éclat, d'un cri multiple, inassignable.

Cri et nuit l'avaient arraché à l'enfance, détourné de sa filiation, frappé de solitude. Mais par là même rendu irrémissiblement solidaire de tous les siens.

Bouches de nuit et de cri confondus, blessures ouvertes en travers des visages sous un voilent sursaut d'oubli faisant soudain mémoire d'une autre nuit, d'un outre-cri, __ plus anciens même que le monde.

Nuit hors-temps qui présida au surgissement du monde, et cri d'inouï silence qui ouvrit l'histoire du monde comme un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu (LLN: 11-12)

Este prefacio no se refiere a otro que a Charles-Victor Péniel, llamado “Nuit d’Ambre” y a quien se dedicará la continuación del LLN en un segundo volumen que lleva por título su nombre, *Nuit d’Ambre*, como ya hemos indicado anteriormente. De ahí, que la narración que comenzará en forma de génesis nocturna tenga un carácter retrospectivo y mítico, marcado por ese “En ce temps-là” con el que comienza la saga de los Péniel. La filiación con el intertexto bíblico, como sucederá en otros libros de Sylvie Germain, está marcada desde el principio, empezando por el marcador atemporal con el que se abren muchos de los relatos bíblicos, y siguiendo con la metáfora del Libro-mundo que recorre la novela y que reproduce esas aspiraciones de totalidad, de contar el mundo.

Historia y mito

Esa aspiración de contar el mundo permite la convivencia de dos tiempos, el de la Historia, que en el caso del LLN está marcada por las guerras que aparecen nombradas de forma explícita en el texto: primero la de 1870 en la que participa el padre de Victor-Flandrin; la Gran Guerra a la que asistirán dos de sus hijos y de la que volverá tan sólo uno, convertido en un doble de sí mismo; la Ocupación y la II Guerra Mundial en las que también se ven implicados todos los descendientes que quedaban: unos como víctimas, otros como traidores y colaboradores del régimen nazi. Pero este discurso convive, reescribe otro itinerario casi sagrado. Si bien no podemos establecer paralelismos absolutos, la pérdida de esa “gracia de Dios” que se explicita en las primeras líneas por el mal que asola a los hombres viene a ritmar la historia del LLN. Se trata de una reproducción profana del Antiguo Testamento, donde un Dios airado castiga a su pueblo a través de diferentes formas del mal (especialmente relevante

para algunos críticos resulta el episodio de la lucha entre Jacob y el ángel como icono de este paralelismo).

Este mecanismo nos interesa porque acerca la Historia a un texto sagrado, caracterizado a grandes rasgos, por un lenguaje poético (los salmos, que parecen tratar de reproducir las aperturas de cada una de las noches) y por una lógica parabólica, analógica: una lógica de la ejemplificación moral. Más allá de esta interpretación religiosa, esa ejemplaridad se ve desplazada en LLN por un efecto de mitificación de la Historia que se inserta en ese Libro sagrado⁶⁰. Esa mitificación está relacionada con ese intento que apuntaba Blanckeman de reconciliar el grito con el logos, de transferir el sentimiento a un discurso lógico que se acerca a un tipo de narrativa “del conocimiento” (muy vinculada, por otro parte, con los esquemas iniciáticos que reproducen muchas de las obras de Sylvie Germain).

Pero si la concepción de la realidad ha cambiado, la idea de conocimiento y el acceso al mismo, también. Es ahí donde el componente de lo extraño, que se ha manifestado a lo largo de toda la obra en forma de descripciones hiperbólicas y desplazamientos espacio-temporales, entra en juego. El espacio, elemento esencial en la configuración discursiva ambivalente entre lo narrativo y lo poético, participa de forma significativa en este desplazamiento. Así, por ejemplo, en la quinta noche, en la que se refiere a la ocupación de París, encontramos la siguiente descripción:

Le hameau de Terre-Noir, juché sur sa colline en surplomb de la Meuse, n'avait pas été touché. Il s'était juste désamarré, s'éloignant

⁶⁰ De hecho, el “Libro” constituye uno de los temas míticos del LN. En un artículo publicado en 2009, Martínez Falero explica cómo la idea de Libro total o “Livre à venir” en palabras de Blanchot, constituye un mito de la Modernidad literaria.

davantage encore de l'ensemble du pays, et il semblait totalement perdu dans les replis de ses forêts comme un animal traqué retient son soufflé au fond de sa bauge. D'ailleurs le pays lui-même s'était disloqué, il s'éparpillait en archipel. Il y avait bien toujours trois France, mais ce n'était plus tout à fait les mêmes; la France se détripait maintenant de l'intérieur, se divisant en zones. L'une était dite libre, l'autre déclarée occupée, -la troisième frappée d'interdit. (LLN: 276)

Y añade apenas unas líneas más tarde: “Là-bas. Il n’y avait plus d’ici, ni même d’aujourd’hui. Il n’y avait que des là-bas, insituables autant qu’infranchissables, et des demains béants de peur” (LLN: 276). Ese primer MRI (Harshaw) que parecía depender únicamente de fuerzas ficcionales internas (más allá de la mimesis evidente que supone todo acto de crear) de la obra, se desdibuja explícitamente al integrar la “Tierra-Negra” en la geografía de esa Francia ocupada que se retrata en esa quinta noche. El aquí y el allí aparecen como categorías sustantivas objeto de la transgresión propia de lo fantástico, pero a la vez, participan de un discurso simbólico, donde las referencias históricas precisas (en este caso la oposición entre la Francia libre y la ocupada) que se refieren a la vez a un tiempo y a un espacio, se disuelven en el discurso del extrañamiento que produce el allá, los “là-bas” multiplicados que han perdido su punto de referencia (el “allí” solo existe con respecto a un “aquí” que según el discurso se ha perdido).

Utilizaremos dos citas más para apoyar analizar esta simbolización del espacio y del tiempo, que se da a lo largo de la obra. Estamos en París, donde Noche de Oro conoce a Ruth y ambos se enamoran. Noche de Oro le habla de su país y le pide a Ruth que le acompañe. Cuando Ruth le pregunta que dónde está exactamente su país, Noche de Oro, responde:

« Loin, très loin d'ici. Très loin de tout, d'ailleurs. C'est là-haut, tout au nord, un peu à l'est, près de la frontière. Il y a la Meuse. Et des forêts. Beaucoup des forêts. Autrefois même il y rôdait des loups. Et puis il y a la guerre, aussi, qui passe toujours par là. _Et c'est beau? _ Je ne sais pas. C'est mon pays. Enfin, c'est devenu mon pays. » (LLN: 249-250)

La lejanía es siempre inexacta y esa imprecisión es la que concede a la tierra de Noche de Oro el aura de misterio que rodea ese espacio impreciso, caracterizado por la naturaleza, que esconde sus fronteras, y la guerra, que lo acerca al espacio de la enunciación (el París recién ocupado en el que se conocen los protagonistas). Ese país del norte responde a los patrones de un espacio mítico, vinculado a una concepción fantástica de lo telúrico, ya que la tierra es “corps infiniment millénaire doué d'une forcé fantastique, prêt à poursuivre sans faillir ses cycles éternels” (LLN: 299-300). Allí, a ese espacio que no sólo se confunde con la naturaleza sino con el hombre, con “el deseo y la ternura” es donde Ruth pasará los últimos años de su vida:

Et ce pays, il y avait longtemps qu'elle le cherchait. Un pays où se reposer, où fermer enfin le livre trop lourd et trop bruyant des jours, de tous ces jours, ces milliers de jours passés à fuir et à mendier. Alors peu importait qu'il ne fût pas plus grand qu'un homme, ce pays, pourvu qu'il s'y trouvât une place pour elle. Une vraie place, calme et bien en retrait. Une place fait de désir et de tendresse. D'ailleurs, les pays doués de vastes espaces, de gloire et de puissance, ne signifiaient plus rien pour elle. Elle savait que de tels pays pouvaient se mettre soudain à rétrécir jusqu'à ne plus être qu'une peau de chagrin. (LLN: 250)

Estos desplazamientos espacio-temporales pueden considerarse como mecanismos de mitificación de realidades históricas, que se desprenden así de una interpretación manida, para acercarse a la lógica metafórica, que estaba en el centro de las escrituras líricas. Metáfora

que, por otra parte, en el caso de LLN, posibilita la aparición del discurso mítico, del que ya habíamos apuntado varias pistas que nos permitían llegar a tal conclusión: empezando por la estructura de la obra, que supone una especie de génesis invertida, donde el origen se anunciará precisamente al final de la obra, al anunciar la llegada de Nuit d'Ambre.

El relato poético, según la fórmula de Tadié, en su afán de acercarse al conocimiento, se apropia de la estructura del mito, como esquema revelador de conocimiento para integrarlo bajo diferentes formas en el relato⁶¹, recuperando o apropiándose de patrones con carácter mágico, sagrado, que recuperan el mundo que se crea en la obra y la concepción del texto como una forma de acceder al conocimiento. Retomando la definición de Mircea Eliade, que entiende el mito como una historia sagrada que sucede en un tiempo primordial con personajes que se presentan como reales, pero con un poder sobrenatural, Tadié se refiere al mito como al relato de una génesis que trata de dar a conocer las vías por las que lo sagrado funda el mundo. La función del mito consiste en revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas. Aunque el mito es cierto en la medida en que creamos en él, no pierde su función reveladora que nos permite utilizarlo como instrumento de conocimiento, a lo que contribuye esa instantaneidad reconvertida en relato como proceso central del relato lírico, algo que

⁶¹ Tadié destaca dos mecanismos fundamentales a los que recurren los autores de los mismos: por un lado, están los autores que reelaboran mitos antiguos, o que utilizan los mitos modernos como relecturas de los antiguos, ofreciendo lo que los románticos llamaron una Nueva Mitología, reducida, eso sí, al nivel textual, elocutivo. Otra opción que afecta a la estructura de la obra en cuanto a la incorporación de mitos es la yuxtaposición, o incorporación esporádica de algún mito o pasaje mitológico en el texto.

llevó a Freedman a la sospecha de que se trataba de un proceso que acercaba el hombre al mundo en un intento de desvelar sus secretos:

...me di cuenta de que la novela lírica como género expresa algo más que un cambio de gusto en la historia literaria o más que una predilección por un diseño imaginista. Antes bien, compendia las actitudes espaciales de un escritor hacia el conocimiento. El novelista lírico enfrenta la tarea de reconciliar la sucesión en el tiempo y las secuencias de causa y efecto con la acción instantánea de la lírica. No solamente el tiempo es vivido como espacialmente, citando una frase de Joseph Frank, sino que también se acorta la distancia entre uno mismo y el mundo; los compromisos de los hombres en el universo de la acción son experimentados de nuevo como ejemplos de conocimiento. Entonces, la novela lírica emerge como una “anti-novela” en el verdadero sentido de la palabra porque, describiendo el acto del conocimiento, subvierte las cualidades de la novela comúnmente aceptadas que se enfocan sobre el intercambio entre hombres y mundos. Pero en esta forma también expresa un acercamiento peculiarmente moderno a la experiencia, que ha madurado en nuestra obsesión general por las condiciones del conocimiento. En este género extrañamente alienado, pero en cierto modo esencial, la descripción directa del conocimiento viene a ser la frontera exterior donde novela y poesía se encuentran (Freedman: 1972: 8).

El relato poético en su afán de acercarse al conocimiento, se apropia de esta estructura del mito, de este esquema revelador de conocimiento para integrarlo bajo diferentes formas en el relato, lectura estrechamente vinculada a la importancia de los elementos simbólicos que Tadié apunta reiteradamente, favoreciendo la lectura vertical y analógica.

Magnus, entre experiencia personal e historia colectiva

Publicada en 2005, comparte el maximalismo narrativo de *Le Livre des Nuits* y *Nuit d'Ambre* por el que la crítica ha relacionado la obra de Sylvie Germain con la *Nouvelle Fiction*, si bien se abre a una forma narrativa más fragmentada, marcada por la propia estructura del libro, entretejida por “fragmentos”, episodios que desarrollan la trama narrativa, y que, a su vez, se alternan con “notas”, “secuencias”, “resonancias”, “ecos” y hasta alguna “letanía” y “palimpsesto”.

La búsqueda de sí mismo; las identidades divergentes

La trama narrativa gira en torno a la búsqueda de sí mismo que lleva a cabo nuestro protagonista a lo largo de las páginas del libro, reproduciendo de nuevo el esquema de relato iniciático. El primero de los fragmentos de la historia está insertado en mitad del libro, entre dos “notules” y después del fragmento 11 (de los veintinueve que constituyen la historia), por lo que la primera escena a la que asiste el lector está protagonizada por un niño de seis años, Franz-Georg que pasa sus días postrado en una cama, enfermo, objeto de atención de sus padres, sobre todo de su madre, que insiste en contarle la epopeya familiar porque ha perdido la memoria. La madre, con sus palabras, le regala una segunda infancia, ya que el niño parece haber olvidado todo. Pero a medida que avanza la historia entendemos, junto con el protagonista, la verdadera razón de ese olvido. El niño y su inseparable oso de peluche con el nombre de “Magnus” grabado al cuello han sido testigos del bombardeo de su ciudad, escena que se detallará en el “fragmento 1”, en el que se compara con el episodio bíblico en el que arden Sodoma y Gomorra; la madre, esa otra madre que no llega nunca a convocar del todo su memoria, desempeña el papel de la mujer de Lot, que al mirar atrás se convierte en estatua de

sal. Y así, petrificada en una memoria nocturna y lejana, se convierte en uno de los ecos constantes que vendrán a la memoria del protagonista adulto más adelante. Pero el niño, que tenía entonces seis años, pierde a la vez la memoria y las palabras. Huérfano, recibe todo el interés de Thea Dunkental, mujer estéril que había cuidado de sus dos hermanos pequeños gemelos, Franz y Georg, como si de hijos suyos se trataran, decide adoptar al niño a la muerte de estos. Casada con un médico nazi, Clemens Dunkental, el alumno más brillante que el padre Thea tuvo en la universidad, prefiere ignorar la realidad de las cosas para interpretarlas desde su particular visión del mundo. Pero la realidad histórica se impone en la particular hermenéutica de Thea y, con la caída de Hitler, se verá obligada a huir con su marido y con el niño cambiando de identidad. Recorren diferentes lugares, hasta que se instalan en un pueblo en ruinas, Friedrichshafen. Clemens (ahora Otto Keller), los abandona de nuevo prometiéndoles volver un día. La nueva identidad de Thea, Augusta Keller, parece haberse apoderado de la alegría de la primera madre, presentándose a los ojos del niño como un “doble ensombrecido”. El padre vuelve, también como un doble, mucho más delgado y triste que aquel hombre que se fue, y trae con él un nuevo proyecto: el de partir a México con una tercera identidad, Helmut Schwalbenkopf.

Esta estructura de la obra que avanza hacia la anagnórisis de uno mismo, tan propia por otra parte de las historias de folletín, cumple una doble función. Por una parte, el misterio, el enigma que comparte el lector en su horizonte de expectativas mantiene la tensión de la trama; por otra, nos reenvía a la estructura del bildungsroman

Historia y memoria

A medida que avanza la trama, estos nombres propios adquieren una particular relevancia, ya que tanto el nombre de esa ciudad en la

que se esconden, Friedrichshafen, como el de esta tercera identidad del fingido padre del protagonista, Helmut Schawalbenkopf, son objeto de una de esas “notas” (“notules”) del texto insertadas en forma de capítulos, irrumpiendo y fragmentando la trama. Evidentemente no es casual ni inocente. De la ciudad se hace un breve recorrido por su historia, insistiendo en los momentos más importantes de la misma: residencia estival de la familia real en el XIX, cuna del inventor Zeppelin e importante centro industrial a principios del siglo XX, acabará por convertirse en ruinas tras los ataques de los Aliados en la II Guerra Mundial. Esa idea de destrucción, de ruina, es la misma que articula la vida del otro Helmut Schawalbenkopf, el auténtico, del que se sospecha que se quitó la vida en las aguas del lago de Constanza tras regresar de la guerra y descubrir que su mujer y sus dos hijos habían fallecido en el conflicto. Ambos paréntesis narrativos aportan un contrapunto “histórico” a la fábula, a la vez que favorecen una lectura abierta, ya que estas notas reproducen un estilo pretendidamente objetivo, alejado de la focalización interna que ejerce el narrador en la mayoría de los “fragmentos”.

Clemens-Otto-Helmut nunca volverá de ese viaje a México. Tres años más tarde le llegaba a la madre la noticia del suicidio en Veracruz de su marido, que, esta vez, se hacía llamar Felipe Gómez Herrera. Esa nueva madre ensombrecida, acechada por la tristeza y la enfermedad, hará llamar entonces a uno de sus hermanos del que Franz nunca había oído hablar, Lothar. Con la entrada en la escena narrativa de este nuevo personaje empezará un nuevo despertar en la memoria de nuestro protagonista. Lothar es el hermano mayor de Thea, que viene de Londres para llevarse a Franz a petición de su hermana, que se sabe cerca de la muerte. Lothar fue un activista político de la llamada “Iglesia confesante”, movimiento protestante que se opuso a la “Iglesia Evangélica Alemana” y a sus consignas nazis. Casado con

una judía, Hannelore, deciden emigrar a Londres con el creciente antisemitismo. Con Lothar entra de nuevo en el libro otra de las constantes de la escritura de Sylvie Germain: la reflexión sobre la Historia. Lothar es un personaje-bisagra que permite introducir un Marco de Referencia Externo (Harshaw) dentro de un marco de ficción. Si bien, este marco ya había sido introducido con la historia de los Dunkeltal y su implicación en el régimen de Hitler, con Lothar entrarán personajes que reproducen a personajes de ese MRE del que venimos hablando, especialmente, Dietrich Bonhoeffer, al que se alude en varios momentos de la obra, dedicándole incluso una “Efeméride” (la única del libro) entre los fragmentos 20 y 21. En ella se recuerda la vida de este militante de la Iglesia confesante, resistente, autor de varias obras de reflexión religiosa, entre las que destaca por citarse en la obra *El precio de la gracia* (*Le prix de la grace*), que acabó siendo condenado a muerte por el régimen de Hitler.

Cuando Franz-Georg (a estas alturas ya Franz Keller) llega a casa de los Schamalker (Lothar y Hannelore), su tío le recomienda que elija una nueva identidad, le sugiere “Felix”, pero ese nombre sigue teniendo resonancias de uno de los antiguos tíos muertos en la guerra (Georg-Felix), así que decide ponerse el nombre de Adam, nombre simbólico, con el que nace, efectivamente, un nuevo hombre al que se le irá revelando una verdad histórica y familiar que hasta el momento se le había ocultado. En Londres, en casa de Lothar y Hannelore, se desmorona definitivamente la epopeya familiar que Thea se había esforzado en construir, con las figuras de sus hermanos muertos como héroes de guerra. Adam aprehende que sus tíos gemelos se incorporaron a las SS por influencia de Clemens, influencia que ante la radicalización del régimen de Hitler, los padres de Thea empiezan a ver con malos ojos. Franz, efectivamente, muere en la guerra, pero su hermano al contemplar por primera vez la crueldad que estaban

ejerciendo en el cuerpo sin vida de su hermano, abandona las armas. Como consecuencia, será ejecutado por los mismos que le empujaron al campo de batalla.

La adolescencia de Adam transcurre entre sentimientos encontrados con respecto a sus orígenes, el cariño de Lothar, la desconfiada mirada de Hannelore y la amistad de sus primas, Erika y Else. Una amiga de esta última, Peggy Bell, se convertirá más adelante en uno de los personajes centrales para el protagonista. Durante estos años, junto a su carácter, Adam sufre una transformación física considerable, que la voz narrativa compara con dos animales: el oso y el carnero. En uno de los “notules” de la obra, se integran las voces de ambos animales que recogen Chevalier y Gheerbrant en su diccionario de símbolos. Del oso se destaca la “memoria del mundo” y del carnero, la representación del fuego creador y destructor a la vez

Las lenguas y sus ecos

Paralelamente a este proceso de cambio, se van integrando en la vida de Adam diferentes idiomas: al alemán de su país de origen, se suma el inglés de su ciudad de acogida, y el español, por el que siente una especial atracción. El español está asociado a la búsqueda del padre, a la desaparición del origen del protagonista, cuyo último paradero parecía ser México. Así, en su tercer año de estudios de lingüística románica decide partir cinco meses a México, a Veracruz, en busca de las huellas de su padre. Pero esta búsqueda le llevará a un encuentro inesperado con una mujer a la que sigue, encandilado por su belleza, y salva de un accidente. Este incidente será la excusa narrativa que introduzca otra de las tramas de la obra. La mujer, Mary Gleanerstones, a la que sus conocidos llaman May, invita a nuestro protagonista a cenar junto con su esposo, Terence. En la cena, May le regala a Adam un libro muy especial: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

A partir de este momento, el libro, que había estado expuesto a los embistes de otras ficciones desde el principio a través de ciertos “notules”, integra otros textos en la trama principal contada en los “fragments”. Veamos el principio del fragmento 11:

À peine le jour pointe-t-il, qu’Adam se met en route. Il sort de la ville, le livre au fond de sa poche. Il part pour Comala.

Il s’en va au hasard, vers l’ouest, s’éloigne de la côte. Il longe des champs du coton, il voit le ciel rosir au ras des vergers. Il marche dos au soleil, son ombre est encore pâle, incertaine.

Il arpente une terre inconnue, il pourchasse un fantôme – mais de qui, celui de Pedro Páramo, de Felipe Gómez Herrera, de Clemens Dunkeltal, de Thea, de lui-même ? Il ne sait plus. De toute façon, le fantôme fuit (MG: 85).

Insertar Comala, geografía imaginaria creada por Juan Rulfo, como uno de los espacios que recorre el protagonista de *Magnus* supone la apropiación metaliteraria de un espacio simbólico, emblemático de esa búsqueda del padre que desempeña nuestro protagonista, siguiendo los pasos de Juan Preciado. De hecho, en la “séquence” que se inserta justo antes de la cita que acabamos de copiar, se reproducen dos fragmentos de *Pedro Páramo*; el primero pertenece a una de las primeras páginas del libro, cuando Juan Preciado ha emprendido camino a Comala tras la muerte de su madre en busca de su padre Pedro Páramo. En el camino, se encontrará con un arriero, que resultará ser igualmente hijo del mismo hombre, al que define como un *rencor vivo*. Juan Preciado se queja del calor asfixiante que siente a medida que parecen acercarse a Comala y es en ese momento cuando el arriero le responde con las siguientes palabras: “... Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por

su cobija”⁶². El término de “boca del infierno” se suma a una indicación previa que aparece en la obra de Rulfo en la que el arriero le indica a Juan Preciado que va “para abajo”, lo que nos llega al tema del descenso a los infiernos, marcado simbólicamente por diferentes indicios. Pero esta bajada a los infiernos está estrechamente vinculada a otro tema que articula ambos libros, *Pedro Páramo* y *Magnus*: el de los ecos. La segunda de las citas insertadas en la “séquence” citada sale de boca de Damiana Cisneros, uno de los personajes que mejor conoce Comala, partera de Juan Preciado, acude en su busca a casa de Eduviges Dyada, la primera que lo reconoce y recibe en el pueblo. Le invita a pasar la noche en su casa, en una habitación que tiene reservada para las visitas, y en la que, según Damiana, fue ahorcado un hombre. Juan Preciado pasa la noche escuchando voces que parecen salir de las paredes mismas, y ante su desconcierto, Damiana le explica:

“- Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegaré el día en que estos sonidos se apaguen”.⁶³

Ambas citas extraídas de *Pedro Páramo* se conectan por otra cita introducida tras el fragmento 11, en el que se describe el particular viaje de Adam a Comala leyendo el libro que le había regalado May, esta vez en forma de “notule” aclaratorio. La cita está sacada de *Échos de Páramo*, de Fabienne Bradu, lectura crítica de la obra de Rulfo. En la cita que rescata Sylvie Germain para la ocasión, se vinculan las dos

⁶² Las citas de la obra están sacadas de la siguiente edición: Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, Madrid, Bibliolex, 2001: pág. 13

⁶³ *Óp.cit.*, pág. 38

temáticas que evidenciaban las citas de Pedro Páramo: la bajada a los infiernos y los ecos. Reproducimos la cita:

« La *gueule* de l'enfer est l'orifice par lequel est englouti le genre humain- et l'on reconnaît dès lors le thème célèbre de la descente aux Enfers. Elle est aussi l'endroit d'où sortent les voix [...] L'écho est une forme sonore que s'inscrit dans le temps et se produit dans certains milieux propices à la réflexion d'un son originel. [...] Le futur de l'écho est un mur, un butoir, une condamnation ; l'écho percute quelque chose qui le renvoie vers le passé. L'écho est un son mobile, mais qui va à rebours, sans espoir de jamais devenir autre, différent ; l'usure est son *fatum*. » (MG, 91)

Efectivamente los ecos son voces sin futuro, que viene de un pasado que no se acaba, sin embargo, ya que convive con los vivos en forma de presencias fantasmales o de voces. Son esas “voces secretas” que le explica Dorotea al protagonista que habitan el espacio de Comala. Ecos que intenta reproducir la obra misma de *Magnus*, a un nivel micro y macrotextual. Microtextual, reproduciendo en Adam la experiencia de Juan Preciado (si bien en el caso del primero solo se fusiona el mundo de los vivos y los muertos en su memoria) que recuperará poco a poco la verdad de su origen gracias a algunos recuerdos que revive en forma de sueños.

Pero a nivel macrotextual, los ecos constituyen una poética explícita en el libro, no sólo por los “ecos” y “resonancias” que repiten reflexiones y citas insertadas anteriormente en el libro (especialmente relevante será la “Fuga de muerte” de Paul Celan a la que nos referiremos luego), sino por el principio mismo del libro, la “obertura”, que nos advierte de que estamos ante un ejercicio de desvelamiento de una memoria:

D'un homme à la mémoire lacunaire, longtemps plombée de mensonges puis gauchie par le temps, hantée d'incertitudes, et un jour soudainement portée à incandescence, quelle histoire peut-on écrire?

Un esquisse de portrait, un récit en désordre, ponctué de blanc, de trous, scandé d'échos, et à la fin s'effrangeant.

Tant pis pour le désordre, la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit. Quant aux blancs, aux creux, aux échos et aux franges, cela fait partie intégrante de toute écriture, car de toute mémoire. Les mots d'un livre ne forment pas davantage un bloc que les jours d'une vie humaine, aussi abondants soient ces mots et ces jours, ils dessinent juste un archipel de phrases, de suggestions, de possibilités inépuisées sur un vaste fond de silence. Et ce silence n'est ni pur ni paisible, une rumeur y chuchote tout bas, continûment. Une rumeur montée des confins du passé pour se mêler à celle affluant de toute parts du présent. Un vent de voix, une polyphonie de souffles.

En chacun la voix d'un souffleur murmure en sourdine, incognito – voix apocryphe qui peut apporter des nouvelles insoupçonnées du monde, des autres et de soi-même, pour peu qu'on tende l'oreille. (MG, 13-14)

Declaración de principios de lo que pretende ser una escritura de la memoria individual y colectiva, porque reconstruir la memoria del que finalmente será Magnus (Franz-Georg, Franz, Adam previamente) supone también reconstruir una historia colectiva, la de la mayor masacre que ha vivido el mundo occidental en la historia contemporánea. De ahí que estos ecos, murmullos, recuerdos fragmentados no se reproduzcan solamente en el recuerdo del protagonista sino a través de otros textos que van insertándose en la obra en forma de citas. Ya apuntábamos que una de las que ocupa un lugar protagonista es la conocida “Fuga de muerte” que Paul Celan incorporó a uno de sus poemarios más célebres, *Amapola y memoria*. Más allá de las diferentes interpretaciones que se han hecho del poema,

lo que pervive en *Magnus* es el valor del texto en tanto que testimonio del exterminio judío, eco de la memoria de un superviviente del horror que perdió, como el protagonista, su origen. Al igual que nuestro protagonista, Paul Celan también se apropió de una lengua (el alemán) que no era su lengua materna (rumano), a pesar de que el poeta sea consciente de su origen.

De hecho, el tema de las diferentes lenguas cobra un especial protagonismo en el libro. Por un lado, la memoria del protagonista y su facilidad para las lenguas lo convierten en traductor, pero dichas lenguas, más que conectarle con experiencias nuevas, proyectivas, le devuelven al pasado. Decide, ya lo hemos apuntado, aprender español para seguir los pasos de ese padre que desapareció en México y el aprendizaje de esta lengua le permite leer el libro que le ha regalado May, *Pedro Páramo*. Esta lectura, además de todas las implicaciones que hemos señalado, supone una anagnórisis en el protagonista que, a través de una ficción, la de Juan Preciado, identifica su propia historia, algo que entronca con esa idea romántica que asemejaba la literatura como una forma de conocimiento, un conocimiento que ya estaba latente en esa memoria fragmentada. No sólo descubre que su padre no es el hombre de identidades múltiples que tenía por tal, sino que gracias al personaje de Eduviges (cuya cita se reproduce en otra “secuencia” insertada entre los fragmentos 12 y 13) que se presenta a Juan Preciado como la que “casi había sido tu madre”, descubre el encubrimiento de Thea. Pero hay más: Adam se desmaya leyendo el libro por una insolación y es trasladado a un hospital, donde avisan a May y a Terence, que acuden para cuidarlo. Mientras velan su sueño, lleno aún de delirios, le oyen hablar una lengua que no son capaces de reconocer, pero que identificarán en una escena posterior con el islandés. Por tanto, las lenguas como forma de vehicular los murmullos y los ecos, constituyen un motivo central de la obra.

Todas las citas recogidas en MG tienen ese efecto de eco, como las primeras escenas del tercer acto de *El rey Lear* que se reproducirá tras el primer dialogo sincero que mantienen Magnus y Peggy tras su reencuentro en Londres. En la casa vacía, donde Peggy había preparado una cena de despedida antes de partir a Viena para el que había sido su profesor de alemán durante los cinco últimos meses, Magnus empieza a sentir una sensación extraña, un enfado incontenible que acaba apoderándose de él. Por su boca salen entonces palabras que, como sabremos más tarde, habían sido pronunciadas por Tim, el difunto esposo de Peggy, que puso fin a su vida tirándose desde un acantilado. Esa escena, donde ambos personajes parecen estar poseídos, es reforzada por las palabras de Shakespeare, a modo de eco.

Repeticiones, poética del eco

La multiplicidad de lenguas en las que se desenvuelve el protagonista se corresponde con la vida nómada que le hace recorrer diferentes países. Si su infancia está marcada por diferentes rincones de Alemania y su adolescencia y primera juventud por el Londres de unos tíos que había ignorado hasta entonces y con los que reconstruye los primeros trazos de su memoria, América será el nuevo destino del protagonista. En México, como vimos, conocerá a May, personaje esencial que le llevará de la mano de Juan Rulfo al desvelamiento de una verdad profunda, que le había ocultado hasta entonces su tío Lothar. Pero May no será solamente una pieza mediadora, sino que marcará la vida amorosa del protagonista. A May y Terence les une una complicidad y amistad profundas, pero su matrimonio es de conveniencia, ya que Terence prefiere a Scot como amante y May ansía la libertad. Pero se enamorará de Magnus y le propone recorrer

con ellas diferentes ciudades de América del Norte. Gracias a su trabajo de traductor, esta movilidad es posible.

A pesar de las diferencias culturales y lingüísticas, el vivir como volver a ver es una idea muy presente en el libro. A nivel individual, lo reproducen dos personajes: May y Erika. May, acechada por la misma enfermedad que su padre, se ve condenada a encontrar su mismo fin; Erika, al igual que su madre, se casa con un pastor protestante y repite muchos de los rasgos del carácter sombrío de Hannelore. A nivel colectivo, será América, como continente, el que se presente como una repetición de la segregación que estaban viviendo los judíos en el corazón de Europa. Las palabras de Martin Luther King (“Secuencia” insertada entre los fragmentos 14 y 15) desde una cárcel de Birmingham hablan de la segregación del mundo negro que vivió América del Norte como su particular Shoah, creando un nuevo efecto de eco, de réplica de las cosas que vuelven. Igual que el eco que producen en Magnus el reportaje de Hannah Arendt para el *New Yorker* sobre el juicio de Eichmann en Jerusalén:

Tout en lisant le texte de Hannah Arendt, il ne peut s’empêcher d’entendre en fond sonore les voix de ces autres pourvoyeurs de désastre et de mort qu’il a connus, intimement côtoyés: le rire tonitruant du blagueur Julius Schallack, la voix de la diction parfaite du fin connaisseur de poésie Horst Witzel, et celle du baryton base Clemens Dunkeltal. Des voix qui assurément auraient répondu, à l’instar d’Eichmann, d’un ton sec et monocorde dénué de tout remords, « non coupable » à chaque chef d’accusation prononcé contre eux par un tribunal s’ils avaient été capturés et jugés (MG: 122).

Son los ecos regresivos que también se reproducen a nivel individual (en Magnus, y en la propia Hannah Arendt) y colectivo, con el simbólico juicio de Eichmann en Israel y su “banalidad del mal”.

Ni siquiera el amor escapa a esa poética del eco que parece reproducir la memoria del protagonista. Será en una de las “Resonances”, donde se sinteticen los dos amores que vive el protagonista en la obra, en una composición que roza el delirio y reproduce el lenguaje del sueño. Los últimos párrafos dicen:

« Et May, qu'est-elle devenue? Et Peggy? Sont-elles restées à Comala? »

May, ta longue tresse noire, Peggy, tes cheveux d'or roux.
Elle, et Toi, vous vous tenez là-bas, ailleurs, nulle part, chacun à notre niveau:

Que comptez-vous faire comptez-vous faire?...

Laisser le Temps passer, jusqu'à ce que mon tour vienne.

« Lait noir de l'aube...

Nous creusons une tombe dans les airs... »

(MG: 220)

El corazón-palimpsesto de Peggy viene a reproducir de nuevo esa poética de las voces que vuelven y que se entremezclan con otras voces (como la de Celan en este caso). La sustitución del nombre propio por los pronombres escritos en mayúsculas nos lleva, por otro lado, al intertexto bíblico tantas veces ya mencionado.

En un libro sobre *Mujeres de la Biblia*, escrito por Sylvie Germain junto a otros dos autores, encontramos una entrada dedicada a la protagonista anónima del *Cantar de los cantares*. La entrada lleva por título precisamente un “Ella” entrecomillado. Frente a Eva como contramodelo de mujer, “Ella” simboliza la alianza, el amor íntimo y perpetuo. Pero se destaca en el artículo que “la intimidad no es transparencia”; en la amada hay una resistencia a abrirle del todo su intimidad, lo que supone que

El amor no borra el misterio del otro. Al acercársele con respeto, el amado descubre, por otra parte, cuán insondable es este misterio y cuán profundo es el pozo oscuro donde brota el deseo (4, 15-16). Pero también descubre que este respeto del misterio irreductible que rodea a la amada es el que permite que su secreto pueda irse desvelando poco a poco.

(...)

Por otra parte, este misterio, gracias al juego de esconder y desvelar que permite, es el desencadenante de esos arrebatos poéticos que trata de expresar el ser amado, ese “Tú” masculino o femenino, diamante de múltiples caras que ni cien mil imágenes podrán agotar. (Wénin *et alii*: 2008: 73-74)

Esa idea del ser humano insondable y poliédrico es un buen colofón para este capítulo, dado que de alguna manera reproduce esa idea de extrañeza que habita lo cotidiano, que nos permite asombrarnos, a la vez que descubrir las correspondencias que posibilita la mirada analógica que requiere el conocimiento poético del mundo. Un conocimiento que ha pasado por un proceso narrativo que en el caso de LLN se traduce en mitificación a través de mecanismos que se acercan a lo fantástico, y en MG, en un discurso entretejido por las voces de los otros, por otros rostros y otras memorias que vienen a alimentar esa “*mémoire lacunaire*”.

III.4. EL LENGUAJE DE LO REAL Y LO INEFABLE

Si bien la traducción narratológica del “*émerveillement*” parecía ligada a esa tradición del relato poético que ya Raimond relacionaba, en una de sus vertientes, con la expresión de lo extraño, las filiaciones literarias más o menos explícitas de LLN y de MG, en concreto *Cien años de soledad* en el caso del primero y *Pedro Páramo* en el segundo, parecen confirmar el imaginario poético al que se adscribe Sylvie Germain.

Pero, en la obra de Sylvie Germain, el elemento “transgresor” no es capaz de mantenerse a sí mismo, necesita del orden simbólico, metafórico y metonímico para alcanzar un sentido pleno. Esta idea de lo simbólico se enfrenta a lo fantástico en el sentido en que ya no hay dos planos superpuestos que conviven, sino que lo “real” existe bajo formas de lo extraño. El desvelamiento de ese “real” es a lo que aspira la narrativa de Germain, que se inscribe así en toda una tradición que encumbra el conocimiento poético como forma de desvelar lo que se esconde más allá de lo evidente.

El realismo lírico

Esa “realidad” otra que aspira a descubrir el conocimiento poético poco tiene que ver con las formas de realismo que ha adoptado toda una línea de literatura “realista”. Tiphane Samoyault reabre el debate acerca de la presencia del realismo en la literatura contemporánea, enfrentando al realismo decimonónico que llegó a alcanzar una unidad de forma y pensamiento (según algunos críticos como Lúacs o Goldmann), un realismo que aparece en la última década del siglo XX y que parece inclinarse hacia un discurso convencional, “conveniente” en palabras de la autora, que pervierte el sentido basto y ambiguo de lo real. Para explicarlo, recurre a las palabras de Robbe-Grillet en “Pour un nouveau cinéma:

Le réel est toujours ambigu, incertain, mouvant, énigmatique, sans cesse traversé de courants contradictoires et de ruptures. En un mot, il est « incompréhensible ». Sans doute aussi est-il inacceptable. Le réalisme, en revanche, a pour première fonction de le faire accepter. Il devra donc, et de façon impérative, non seulement donner de sens, mais donner **un seul sens, toujours le même**, et le consolider sans relâche par tous les moyens techniques, artifices et conventions qu’il sera possible de mettre à son service (Robbe-Grillet, 1982, citado por Samoyault: 2004: 80).

Ese sentido único del realismo es lo que Zima⁶⁴ llama la “monosemia de la obra literaria”, que pasa necesariamente por una adecuación de lo real a los discursos dominantes que convierten ese

⁶⁴ Pierre Zima, citado por Edith Negrín en su artículo “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther COHEN (1995): *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F, 2005. Disponibles pp.125-129 en <http://books.google.es/books?id=JtRxO7NjMp0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

real en un realismo de la conveniencia, que lejos de conformar estéticamente lo real, se apropia de discursos ya elaborados que le han dado una configuración previa a la formalización estética. Frente a ese realismo, la autora propone otro realismo capaz de trascender esos discursos dominantes; el verdadero realismo para Samoyault es aquel capaz de inventarse como proyecto, como forma, como sucede en Balzac o en las narrativas del *Nouveau Roman*, desde ópticas bien distintas. De ahí que la autora se pregunte cómo salir del realismo como dogma para aceptar lo real como fin, cómo abandonar, en definitiva, un realismo crítico para buscar otros caminos de representación de lo real.

Para tratar de responder a estas cuestiones, hemos de discernir entre dos conceptos que a menudo se representan como dos focos antagónicos: lo real y la realidad. La realidad es una forma de engaño, de ocultación de lo real. Como explica Philippe Forest⁶⁵:

... la « réalité », ce sont les romans qui nous enseignent ce qu'elle peut être, ce sont eux qui façonnent la forme du vraisemblable à nos yeux, qui déterminent les rôles stéréotypés que nous pourrions jouer en croyant les vivre, qui conçoivent les intrigues interchangeables dont nous aurons l'illusion qu'elles constituent le cours à nul autre pareil de notre propre histoire la plus secrète (Forest : 1999 : 25, citado en Samoyault, 2004 : 82).

Este realismo no es por tanto más real que cualquier otro tipo de estética, ya que nos reenvía a una realidad plana, sin envés, donde el reconocimiento (o anagnórisis) se produce por un convencionalismo: la realidad, por tanto, no hace sino esconder lo real, duplicar la realidad más superficial y visible. Frente a ella, lo real suele habitar los territorios de lo invisible y lo perdido:

⁶⁵ Philip FOREST : (1999) : *Le Roman, le réel*, Pleins Feux, Nantes.

L'œuvre du réel –sa mise en œuvre- n'est donc pas redoublement, restauration, reprise, mais invention ou quel que soit le nom plus ou moins religieux que certains écrivains lui ont donné : épiphanie, avènement, révélation. Dès lors, ce qui distingue le roman de la réalité du roman, du réel, c'est bien la nature du commun reposant sur la reconnaissance du même ou du déjà là, le roman du réel propose de fonder un commun inconnaissable avant lui et dont la « communication », au sens cette fois que Bataille donne au terme dans *L'Expérience intérieure*, nécessite des parts égales de risque, d'inconscience et de désir adossé à l'impossible (ce qui excède tout convention et tout explication) (Samoyault : 2004 : 83).

La autora reivindica que no es tiempo ya de seguir denunciando los “mitos caducados” como lo hiciera el *Nouveau Roman*, y que el realismo social de ahora se asemeja más a un “*reality show*” que a una escritura de lo real. Para responder a la llamada de lo real, tenemos que saber qué esperamos nosotros de ese real que inventa la literatura en tanto que lectores/escritores. Y la autora propone tres respuestas a esa pregunta:

- Lo real como memoria de un pasado que espera ser encontrado, lo real como algo perdido antes de que lo hayamos siquiera conocido o encontrado, aquello que se da en el momento de la pérdida, lo que está siempre ausente.
- Lo real como memoria de nuestro presente, que debe ser descubierto por la literatura, una literatura que sea pensamiento, un pensamiento alejado del saber, pensamiento inconcebible en otro medio
- Lo real como aceptación del desafío de lo común, como una evidencia que pasaría desapercibida para la mayor parte de los mortales y que la literatura desentraña. Cita la autora en este

punto un ensayo de Pierre Campion⁶⁶ del que toma el siguiente fragmento:

Le trait paradoxal de la réalité du réel, c'est qu'on l'a tout entier sous les yeux et c'est par là qu'il échappe; et la dépense démesurée de la description et du narratif, c'est qu'elle serve à faire voir la simple évidence des choses, des personnages et des histoires, ici et maintenant, mais comme une évidence qui n'y serait pour personne (citado por Samoyault : 2004 : 87)

Para desvelar ese “común”, ese “real” que evidencia la literatura, Samoyault reivindica la necesidad de pasar por un sujeto poético que asuma dicha visión de las cosas, y esa refundición de lo real pasa por el lirismo. Y para que surja dicho lirismo es necesaria a su vez la refundición del sujeto, alejada de la estructura del individuo social. En este sentido, el reclamo de la autora se asemeja a las reivindicaciones del proyecto moderno: la comunidad sólo se afirma desde la singularidad de un “yo” representativo. Pensar en un realismo crítico hoy no es posible, porque el realismo de Balzac y su voluntad de retratar una sociedad y “porter avec elle la raison de son mouvement” tal y como nos recuerda Samoyault, exige aceptar una separación entre lo verdadero y lo falso, separación que nuestra época actual ha remplazado por una fusión hacia la unidad de lo virtual. En este sentido, podemos hablar de una crisis de autoridad que sufre la literatura actual, comparable a la que proclamaba Mallarmé en su época. La diferencia es que esa falta de autoridad no es religiosa o filosófica, sino una “autorización” que emane de la literatura misma y que posibilite, por un lado, una adecuación efectiva de la forma a lo real, y por otro, ser compartida por una comunidad de lectores. Por

⁶⁶ Pierre CAMPION: (2003); *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Presses Universitaires de Rennes, p.17

tanto, debemos remplazar el realismo crítico por un realismo otro, capaz de aprovechar la eficacia de la palabra como productora de lo real, y esto sólo puede suceder, según la autora, pasando por el lirismo.

La aparición de un realismo lírico está ligada, por tanto, a la imposibilidad de un realismo crítico. Frente a este último, vinculado a los discursos que se pretenden “verdaderos”, el realismo lírico trata de recuperar la palabra, previa al discurso. Pone en tela de juicio el propio concepto de ficción, en la medida en que este aparece vinculado al concepto de lo falso, de “reproducción tautológica de la realidad” (2004: 90). Frente a esa ficción, el realismo lírico vendría a establecer la autoridad de una enunciación consciente, devolviéndole a la literatura su capacidad de revelación. Este intento de restablecer una autoridad enunciativa es el que parece esconderse bajo las diferentes formas de autobiografía que buscan la refundición del sujeto.

El sujeto lírico escapa de todo intento de continuidad (al contrario que los discursos o representaciones), lo que hace que su voz emerja de una experiencia de pérdida y sea la voz de una búsqueda particular de una verdad. Lo común del realismo lírico no proviene de la comunicación directa sino de un “como un” que late en la voz del sujeto lírico. Así, la voz del sujeto lírico se convierte en voz común a través de la modelización de su origen, mediante procesos diversos como la presentación de un doble que es “como un”. Este común adherido a la voz del sujeto lírico es lo que permite a la autora establecer una definición del realismo lírico:

Je définis alors le réalisme lyrique comme **la quête de réel menée depuis soi et avec l'aide des puissances autres de la littérature (la vérité, la parole et l'image)**. Conduite depuis soi et hors de soi, donc, cette quête permet de sortir de toute adhésion aux formulations idéologiques d'un réel donné pour privilégier la découverte d'un réel exemplaire, qui ait l'autorité tout à la fois de son

évidence et de sa nouveauté. Et qu'il faut reconnaître parce qu'il n'était pas de toujours, en ce moment même, déjà là (Samoyault : 2004 : 91).

Desde un punto de vista formal, Samoyault apela a la necesidad absoluta de la forma, la reivindicación de una literatura radical, de una escritura poética, porque para ella, forma es poesía, es decir, “la subordinación absoluta de la representación a un lenguaje” (2004: 99), lo que diferencia novela y poesía de otras formas de expresión de pensamiento como el ensayo. Esa misma subordinación es la que planteaba Rodríguez como marco predominante del pacto lírico, reivindicando el componente sensible como elemento preponderante del mismo. Por eso, añade Samoyault, “la poétique du roman peut être aussi, comme celle de la poésie, une poétique de l'image” (2004: 99). Y esto no quiere decir que la novela se construya a partir de imágenes, sino que tienda hacia ellas, inventando un real, alejado de esa melancolía propia de un tipo de literatura asentada en un realismo caduco, imponiendo un nuevo ritmo al relato donde la palabra tenga la fuerza de un evento, restituyendo ecos y no reflejos.

Del realismo lírico a la literatura del conocimiento

La propuesta de este realismo lírico por abrir las puertas de lo real, coincide en buena medida con esa literatura del “émerveillement” que situaba en el centro de su propuesta la afectividad en la recepción del texto, para lo que era necesario un especial cuidado de la forma, del elemento sensible, tal y como había apuntado Rodríguez. Se trata, en definitiva, de una literatura que propone una apertura semántica del sentido de lo real y una orientación estilística hacia los ámbitos líricos.

A su vez, la legitimidad de este nuevo realismo se apoya en la subjetividad del individuo, de un sujeto poético que recorta, como nos

decía Freedman, la distancia entre el yo y el mundo, abriendo las puertas a lo real, a una realidad otra, que poco tiene ya de discurso externo y pretendidamente inclusivo de las voces de los otros. El realismo lírico se acerca probablemente a la única verdad a la que pueden aspirar el sujeto lírico en su introspección y en sus afectos.

Hemos elegido como ilustración de ese realismo lírico *Éclats de sel*, la obra que probablemente mejor represente este recorrido que venimos analizando en la obra de Sylvie Germain.

Éclats de sel (1996)

Éclats de sel es uno de los libros más enigmáticos y mejor conseguidos de la autora. El protagonista, Ludvík, es un traductor de mediana edad, desencantado de la vida, que lleva una existencia gris en una ciudad, Praga, a la que ha vuelto después de varios años de exilio voluntario por una mujer, Esther, asociada desde las primeras líneas a la traición y al desencanto del protagonista.

La historia de Ludvík tiene algo, como la de Victor-Flandrin de viaje iniciático, si bien el dinamismo aventurero de este último dista mucho de la pasividad del primero. Nuestro protagonista es un viajero urbano, un *flâneur* que deambula sobre sí mismo en busca de la “sal de la vida” que un día perdió. Ludvík encarna el aburrimiento, la indiferencia que, sin embargo, al final del libro, dejarán paso a una “profonde sensation de paix” que le hará sentirse “comme menacé d’émerveillement” (ES: 172). Lo que media entre estos dos sentimientos, la narración del pasaje, es precisamente la novela de Sylvie Germain.

La escritura de la espera

La primera manifestación evidente de este “pasaje”, de esta “espera” es la propia estructura del libro, compuesto por un “Prefacio” de apenas una veintena de páginas, casi simétrico a la última parte del libro, “Volte-face”. Pero para llegar a ese giro, a esa media-vuelta, han sido necesarias las 140 páginas que ocupan el centro del libro, donde el protagonista se encuentra “face à faces” de los otros.

La tensión narrativa del libro también se articula en torno al concepto de la “espera”. Desde las primeras líneas que componen el prefacio, aparecen los personajes fundamentales de la historia: además de Ludvík, el protagonista, y Esther, mujer que evoca la traición, la presencia más importante será la de Joachym Brum, “père diagonal” del protagonista. En el presente de la escritura, Brum, antiguo profesor de Ludvík, está retratado como una leyenda difuminada con los años, convertido en “nómada inmóvil” para quien las palabras son “miracles d’espace, de mouvement, d’échos” en su también difuminada memoria. El libro empieza precisamente en el tren de vuelta desde la ciudad de T., donde Brum se retiró tras dejar la universidad y adonde Ludvík ha ido a visitarlo. Desde esa primera visita, introducida en el prefacio, la vida del protagonista parece girar en torno a la espera de la muerte de Brum; de hecho, la parte central del libro está acompañada por las llamadas de Ludvík a la sobrina de Brum, Eva, una mujer aparentemente fría, con la que hace tiempo Ludvik vivió una aventura.

La espera se cierra con una carta de Eva que recibirá el protagonista al final de la segunda parte confirmando la muerte de Brum. Una nueva llamada que pone fecha y hora a la ceremonia de incineración le devuelve al tren, esta vez camino de T., donde había empezado el relato.

La vuelta al origen, a la casa de ese padre diagonal, a la ausencia, despertará en él un sentimiento que llevaba latente

demasiado tiempo. En las últimas páginas del libro presenciamos el desdoblamiento del protagonista al apoyarse en una de las ventanas del tren de vuelta que marcará simbólicamente la vuelta a sí mismo. Al apoyarse en la ventana, su otro yo, le dice:

“Depuis l’instant de ta naissance je me suis attaché à ton soufflé, à ton coeur. Je suis le cri de ta naissance, et ta mémoire d’avant ce cri. J’ai pris part à chacun de tes jours, je t’ai suivi pas à pas, geste à geste, et je me suis couché dans chacune de tes nuits (...) J’ai porté le poids de tes peines, de tes chagrins, et celui, toujours plus lourd, de tes doutes. Mais le plus écrasant fut celui de ton indifférence, de ton désabusement. Je serrais pour toi dans ma paume un infime bris de lumière, un éclat de silence, mais tu étais toujours la proie de tant de faux mouvements du coeur et de l’esprit que je ne parvenais jamais à déposer ce grain en toi... Ludvík, à force d’être absent à toi-même et écoeuré de tout, tu t’es perdu de vue, tu t’es perdu de coeur, et tu m’as à ce point méconnu et tu t’es à ce point mal aimé que tu as fini par me détacher de toi, par te délier de toi, te détourner des autres...” (ES: 179)

Esa voz, que podría leerse en clave espiritual, surge del propio Ludvík, desdoblado, gracias a una serie de gestos que van guiando al protagonista a lo largo de su particular viaje hacia sí mismo. Dichos gestos conforman una serie de correspondencias que vinculan a los diferentes personajes que van surgiendo en el libro.

Correspondencias

Para que esta revelación se produzca, ha sido necesario que se desvelara la analogía que asocia a los diferentes personajes del libro, si bien podemos establecer dos grandes analogías: la de la sal y la de la visión/ noche.

La sal es un elemento simbólico fundamental que aparece en el propio título del libro, “trozos de sal” aludiendo como se explicitará en

las primeras páginas al pasaje bíblico de Mateo: 5, donde tras las bienaventuranzas, Jesús se dirige a una comunidad de cristianos diciéndoles que eran la sal de la tierra. Ya en la cita bíblica aparece como una imagen ambivalente: positiva, porque es lo que da sabor a las cosas, a la vez que negativa: si pierde su sabor no servirá para nada. Pues bien, nuestro protagonista, se encontrará a lo largo de las páginas del libro en varias situaciones donde la sal establecerá un hilo conductor entre todas ellas.

La primera de ellas se produce en el viaje de vuelta a la ciudad, en el que hojea las páginas de una revista donde un artículo sobre *La última cena* de Avinca, habla de los gestos y las poses de los diferentes personajes, entre los que destaca Judas, caracterizado como aquel que rechazó la alianza, y por tanto “a refusé de devenir le sel de la terre” (ES: 17), gesto en el que el lector pronto adivinará un posible paralelismo con el protagonista y su compleja relación con Brum, al que en cierta medida también ha “rechazado” al final de sus días. En el mismo tren, un desconocido se sienta en frente de Ludvík, clavándole una mirada que produce una cierta incomodidad en nuestro protagonista, así que cierra los ojos y no tarda en tener un sueño, en el que el extraño es un “dácilo-centauro” que no deja de mirarlo en un bar mientras escribe un mensaje perturbador: “ce qu’un homme ne dit pas est la sel de la conversation” (ES: 33). Al despertar, el desconocido ya no estaba y su impermeable (en cuyo bolsillo había dejado un cuaderno del viejo Brum) había desaparecido. En su lugar, encuentra otro impermeable viejo que guarda un bote de sal en sus bolsillos. Tira la sal (siguiendo de algún modo, el simbolismo bíblico) y deja el impermeable en el tren, dibujando desde las primeras páginas del libro la actitud de rechazo, de desidia que invade al protagonista.

La primera escena de la segunda parte del libro, que como hemos dicho constituye el grueso de la novela, también está marcada por la sal. Ludvík entra en un albergue a comer y se encuentra a un

grupo de obreros comiendo en la mesa de al lado. Su mano roza con la de uno de los obreros al intentar coger un trozo de pan cubierto de sal. Una vez más, un nuevo personaje, desconocido para nuestro protagonista, tiene un comportamiento extraño: cuando el camarero le trae a Ludvík la vuelta, una de las monedas cae, por accidente, al lado de uno de los obreros, que desafía a Ludvík a adivinar qué lado de la moneda saldrá tras hacerla bailar encima de la sal.

En el discurso cronológico del relato, tras esta saturación de imágenes de sal, nuestro protagonista, aún algo perturbado, decide acudir a una exposición de Jiri Kolár de poemas-imágenes, donde Ludvík cree reconocerse en un retrato de Baudelaire. Es significativo que utilice la imagen de Baudelaire tras la sarta de imágenes analógicas que ha vivido el protagonista. La visión analógica y la poética de las correspondencias parecen tener su correlato teórico para el lector y para el protagonista, conocedor de Baudelaire. Y, por si no fuera suficiente con el guiño a Baudelaire, la cita con la que Sylvie Germain abre el libro es del propio Jiri Kolár y termina afirmando que “l’homme accède à la connaissance par d’étranges chemins”, cita que nos devuelve a esa idea de conocimiento y de desvelar lo real desde otros caminos al que se aproximaba el realismo lírico.

Inmediatamente después de visitar la exposición, como en un puzle perfectamente encajado, se dirige a sacar dinero a un cajero, donde al marcar el código le aparece una figura del tarot: el loco, tantas veces asociado al conocimiento irracional del mundo, un conocimiento poético. Desconcertado aún, recibe una llamada de Eva para anunciarle que su tío Brum ya no ve a la gente, que su mirada se ha vuelto transparente. Empieza a tejerse así una segunda isotopía de correspondencias ligadas a través de diversas alusiones a la vista y a la forma de percibir las cosas. Brum, como icono de la sabiduría ha dejado de “ver” el mundo para concentrarse en una mirada otra,

distintas, más profunda de las cosas, y en este proceso de metamorfosis participará, en cierta medida, Ludvík. La conexión de Ludvík con Brum vuelve a través de sus recuerdos: Brum leyendo en clase los poemarios nocturnos de Novalis (*Himnos a la noche*) y de Rilke (*Poemas a la noche*). Esta evocación de lo nocturno aparecerá ligada a esa otra forma de ver y de conocer el mundo, así como a la capacidad de soñar en las reflexiones de Ludvík.

Ese mismo día, un nuevo personaje desconocido se cruza en su camino, pidiéndole que le cobije en su paraguas hasta que llegue el tranvía, ya que en sus manos llevaba una rosa de sal. Algo se despierta en su memoria, al recordar cómo Esther disecaba las rosas más bonitas que Ludvík le regalaba. Al llegar a casa, encontrará en el buzón una felicitación navideña que destaca entre el resto, y que no descifrá hasta las últimas páginas del libro. Tanto la imagen como la escritura parecen borrosas y en un principio le parece imposible descifrarlo.

Con la llegada de esa postal se reactivará la temática de la noche, de la percepción que pasa por otras vías de acceso que superan los sentidos. Ya se había introducido esta “isotopía” con la llamada de Eva a propósito de la mirada transparente de su tío, y ahora es Ludvík quien empieza a experimentar una sensación de vista borrosa al alternar la exégesis fallida de la postal navideña con sus notas acerca de la traducción que está preparando. La vista borrosa asentará definitivamente el vínculo que se establece entre la traducción en la que trabaja Ludvík y la historia de Brum. La traducción que le ha pedido su traductor es un libro de Rabí Loew, más conocido como el Maharal de Praga, y más adelante descubrimos que dicho libro llegó a manos del editor gracias a un artículo de Brum. La traducción exige de Ludvík muchas horas de biblioteca tratando de profundizar en el conocimiento del personaje. Sus notas, confusas, se revelan en rizomas volviendo a esa idea de la palabra-imagen que proponía la exposición de Kolár. Ante el bloqueo que parece sufrir en su

traducción, llama al editor para pedirle más tiempo y tras una respuesta positiva, apostilla lo siguiente:

“Rabbi Loew fait de ces gens qui ont le don de nous donner des nouvelles de nous-mêmes et du monde par-delà les siècles. Des nouvelles dont, plus que jamais, nous avons besoin. Encore faut-il que nous le ressentions, ce besoin. Sinon les nouvelles resteront lettre morte” (ES: 70).

Como le sucedía al joven Magnus, que llega al conocimiento de sí mismo a través de las palabras de los otros, el editor le da a Ludvík una de las claves de interpretación del libro que intenta traducir: el Maharal escribe “novelas de nosotros mismos”, por eso quizás la exégesis resulta tan compleja y rizomática, especialmente para nuestro protagonista que se refugia en la soledad del mundo para huir del sentimiento de aburrimiento (ennui) que le invade.

Se impone así de nuevo el problema del conocimiento, un conocimiento que no pasa por datos externos que uno puede encontrar en una biblioteca, sino en una verdad diferente e interiorizada, como le explicará a Ludvík otro de los personajes sorprendentes que se topan en su camino, esta vez bajo el aspecto de un kiosquero que le invita a un café para tratar de alargar su encuentro con Ludvík. En él le explica el verdadero significado de “saber”:

“...savoir, ce n'est pas ingurgiter des kilos d'images et des paroles; nous sommes gavés, et nous souffrons d'indigestions, mais comme nous sommes intoxiqués nous en redemandons. Non, savoir, ce n'est pas tout voir et tout entendre en vrac, c'est apprendre au préalable à trier, à peser, à regarder et à écouter du fond du coeur et de la raison, et non pas à fleur de nerfs et d'émotion” (ES:71)

Esa forma de conocimiento es la que estaba en la base de la propuesta de Samoyault y de su realismo lírico: tratar de desvelar un real que está en nosotros, en una forma de aprender a mirar, a escuchar sabiendo interpretar.

Mitificación de la Historia

Ya hemos aludido a la figura del Rabí Loew como medio de conexión con Brum, a través de esa mirada borrosa que va adquiriendo Ludvík a medida que profundiza en la traducción, proceso paralelo ala mirada transparente de Brum. Por otro lado, podríamos rastrear varios motivos comunes que sirven para caracterizar a ambos personajes: sabios discretos, envueltos en una cierta aura de misterio, ambos sufrieron humillaciones por parte de los poderes públicos (Brum sufrió el exilio tras ser expulsado de la universidad, y el Maharal fue objeto de una conjura política por parte de algunos consejeros del emperador). Dicho paralelismo alcanzará su máxima expresión con la muerte de Brum, el 23 de abril de 1992, que según los cálculos de algunos historiadores coincide con otra fecha mítica: el 23 de abril de 1592, día en el que se produjo un episodio histórico rodeado de mito y misterio: el encuentro del Maharal de Praga con el emperador Rodolfo II. El narrador utiliza dicho misterio para poetizar aún más ese encuentro de dos hombres “cara a cara”:

Celui d’une réconciliation entre le monde chrétien et le peuple éclaté d’Israël. Et l’annonce, donc, de la fin des tourments endurés par ce peuple. Mais le sceau du secret était resté posé sur la teneur de ce dialogue, et l’Histoire n’avait pas tardé à réduire en cendres et en larmes de sang le bel espoir un instant levé grâce à deux hommes osant se parler face à face, à cœur ouvert sur l’infini et la troublante rumeur du monde montée du fond des âges et sans cesse oscillant entre le chant, le cri et le silence (ES: 90-91).

Una vez más, la Historia más o menos mitificada viene a arropar a un personaje, integrándose en su propia trayectoria particular, en un movimiento que tiende a integrar los pequeños signos en un gesto holístico.

Ludvík, paseante urbano: el flâneur y la huella surrealista

La poetización de los lugares es un aspecto que Narjoux (2005) destacaba como propio de la mirada poética: el espacio era una proyección de los sentimientos de Lucie en EM, un espacio de extrañamiento que posibilitaba la memoria en MG o un espacio mítico, que transgrede los límites de lo verosímil en LLN.

En ES, la ciudad será el espacio esencial en el que Ludvík, a la manera del flâneur surrealista, deambule en busca de las pistas que le devuelvan a sí mismo. Aragon hablaba de una “metafísica de los lugares” para referirse a esas calles en las que los paseantes descubrían la magia de lo cotidiano. En el caso de Ludvík, los encuentros con personajes desconocidos se multiplican a medida que descubre nuevos espacios urbanos: el kiosco, el tranvía, la sala de exposiciones, la biblioteca... pero también el hospital donde Ludvík espera inquieto el pronóstico del oftalmólogo. La saturación simbólica de la ciudad empuja al protagonista a huir fuera de ella en busca de un poco de tranquilidad. Así se introduce en la historia otra escena esencial que le empujará hacia la reconciliación final. Ocurre en un albergue retirado en la montaña, donde Ludvík va a pasar unos días (que coincidirán con la muerte de Brum). Allí conoce a Vladimira y al hijo de su difunto marido, un niño que no dejará de sorprender al protagonista. Con él, asistirá a otro de los episodios más perturbadores del libro, no solo por la reiterada presencia de la sal (el niño para despedir a Ludvík echa sal a las sombras de los pájaros), sino por la explicación que le da: Ludvík e pregunta su se trata de un método para atrapar pájaros y

niño le dice que “capturar” es una palabra estúpida, que la sal es una muestra de amistad, en un discurso impropio de alguien de su edad:

L'amitié, c'est pas seulement avec les gens qu'elle s'établit, c'est aussi avec les animaux, et avec les plantes, les arbres, la lumière, les pierres, le vent et tous les éléments, avec les choses, toutes les choses qui passent et qui sont belles, avec simplicité, avec bonté. Quand on déclare son amitié à quelqu'un, à quelque chose, on fait un pacte de fidélité, de franchise et de respect. Le sel, on l'offre en signe de bienvenue et d'hospitalité, eh bien, moi j'en sème sur tout ce que j'aime en signe d'accueil dans ma mémoire, d'invitation dans mon coeur (ES: 102).

Esta vuelta a las correspondencias que le ha posibilitado ese azar surrealista, misterioso y profundo, como el que une la fecha de muerte de Brum con la del Maharal de Praga, le devolverá de nuevo a la ciudad en un viaje que será definitivo. Un nuevo encuentro con su editor con el que habla de las creencias de ambos, donde Ludvík le confiesa su indiferencia, le recuerda un importante reproche que le hizo el niño del albergue; “Tu as tout oublié!, Tu as laissé s'affadir le goût de toutes choses!”. Ese sentimiento de indiferencia toma conciencia en el protagonista en su encuentro con Katia, mujer con la que había pasado una noche hace algún tiempo. Se encuentran en el supermercado y deciden ir a tomar algo. En la conversación sale a la luz su último encuentro, en el que Ludvík se fue dejando una cáscara de naranja como “poema de no-amor”, como símbolo de la incapacidad de Ludvík para amar. Katia le cuenta una leyenda jasídica según la cual cada encuentro entre dos personas origina un ángel.

Más allá de la leyenda, el tema del ángel y del encuentro hacen que Ludvík se pregunte por el encuentro entre el Maharal y el emperador Rodolfo y por esa conexión con Brum. El círculo parece cerrarse, porque, al volver a casa, descifra el mensaje de Brum en aquella postal borrosa en la que ahora descubre la presencia de los

Reyes Magos y las palabras de su maestro: “Ils sont en marche depuis si longtemps. À trop tarder on risque de les perdre de vue. Or leur errance est notre chance. Il est temps de se mettre en chemin. Tous mes vœux de bon route. Adieu. Votre Joachym Brum” (ES: 119). En ese momento se despertará en él un sentimiento de culpa por el abandono de Brum, y empieza un proceso de recuperación, de revelación que culminará con el encuentro consigo mismo.

La paramnesia y la recuperación de la memoria

La “paramnesia” que la crítica ha destacado en el protagonista de la obra reproduce, por una parte, la particular analogía del pensamiento poético, desordenado y vacío de toda lógica racional que está en el centro de la obra, que trata de desvelarlo real propio del realismo lírico. Pero, por otro lado, la paramnesia, que según el diccionario de la RAE es una “alteración de la memoria por la que el sujeto cree recordar situaciones que no se han producido o modifica algunas circunstancias de aquellas que se han producido”, es el obstáculo o mejor, el desafío que se le plantea al protagonista.

El Ludvík de las primeras páginas es un personaje que se ha forjado un caparazón de indiferencia para que las cosas no le duelan, no le toquen. Esta indiferencia ha encontrado su razón de ser en el dolor que una mujer le ha infringido (Esther) y como mecanismo de protección ha decidido establecer lazos superficiales con las cosas, rechazando así la “sal” que de forma recurrente aparece asociada a todo tipo de situaciones variopintas. No será hasta el final, cuando el protagonista asuma su papel de “verdugo” y no sólo de víctima cuando su memoria quedará restablecida. Esta recuperación, ya lo hemos visto, atraviesa diferentes estadios y necesita de las “correspondencias” del mundo, pero también pasa por el personaje de Eva, la sobrina de Brum, una muchacha que aparece tan fría e

indiferente como el protagonista, pero que tras la muerte de su tío y el último encuentro con Ludvík el día de la incineración, sufrirá un proceso similar al del protagonista. Eva, enamorada de Ludvík en sus años de juventud, vive la traición, esta vez protagonizada por Ludvík.

La muerte de Brum posibilita la recuperación de una memoria fiel como forma de “saber”, sopesando y calibrando más allá del sentimentalismo primero. Brum es la encarnación de la palabra poética, de hecho, la recuperación completa de la memoria de Ludvík pasará por la relectura de un libro que le dio Eva que fue un regalo de Ludvík a su maestro en su juventud y que Brum guardó a lo largo de todos esos años en su mesilla, con especial cariño. Al leer los poemas que el libro contiene, se descubre ante él la poderosa realidad de lo invisible: “Alors les mots, forts de tant de beauté, saturés à l’excès de songe et de réalité mêlés, crevèrent le visible” (ES: 175), una realidad forjada por esa mirada íntima y subjetiva que reclamaba el realismo lírico.

III.5. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA MODULACIÓN LÍRICA DE LA NARRATIVA DE SYLVIE GERMAIN

Si bien las autoficciones líricas de Umbral activaban el imaginario poético de la doble enunciación, evidenciada por el uso de la primera persona, e insistiendo por tanto en un imaginario teórico que ve en el nivel enunciativo, pragmático del texto su marca identitaria, la aproximación de Sylvie Germain al ámbito poético-lírico es más compleja.

Desde el punto de vista enunciativo, no renuncia a la multiplicidad de voces narrativas, configurando un escenario típicamente narrativo donde, sin embargo, un estilo inconfundible le confiere a la autora una unicidad de tono que se asemeja mucho a la enunciación de un yo lírico. Esta unicidad de estilo pasa por un lenguaje especialmente cuidado, como recogían muchas propuestas que insistían en el nivel sintáctico del texto como el principal configurador de todo texto poético (recordemos el criterio de la “densidad” que algunos críticos les conferían a los textos que orbitaban en torno al polo lírico). El lenguaje ocupa un lugar esencial en la poética de la autora, tanto que esta preocupación por el lenguaje

aparece tematizada en muchas de sus obras. Resultaba evidente en el caso de Magnus y de Ludvík, traductores obligados a sopesar el calibre de las palabras, pero también le sucede a la joven Lucie, fascinada por el sonido de las letras:

Lucie aime les mots, et aussi les lettres de l'alphabet ; mais elle a ses préférences, ses engouements, ses antipathies et même parfois ses répugnances à leur égard. Le O est sa voyelle préférée, avec le U et le I. Ces deux dernières, elle a la chance de les porter dans son prénom. Le O lui plaît à cause de sa forme autant que de sa sonorité. On peut dessiner un visage dans un O, on peut aussi en faire le cœur d'une fleur ou le corps d'un soleil, le transformer en ballon, en pomme ou en orange, en roue de brouette ou en lucarne. On peut inventer mille choses avec un O (EM : 52-53)

Esta sensibilidad hacia el lenguaje que comparte con muchos de sus personajes, se centra en cada uno de los pasajes de sus obras. Y ese lenguaje es el que posibilita la entrada de ese “émerveillement” del que ya apuntamos sus parecidos con lo fantástico como medio para hablar de un real entendido desde una perspectiva amplia, un real que incorpora lo invisible como parte de su realidad, haciendo que en ocasiones el universo de Germain se asemeje a la mística. En palabras de Moris Stefkovic,

... les créations verbales sont essentielles pour saisir la nature mystique de l'écriture de Sylvie Germain : le langage courant étant insuffisant pour rendre le miracle de la transformation de la transcendance en principe immanente, la romancière, à l'instar des poètes, invente un langage suggestif pour « rémunérer le défaut de la langue » selon a célèbre formule de Mallarmé (Moris Stefkovic: 2011: 31)

Ya apuntamos en algún momento que el estilo de Sylvie Germain va atenuando su furor retórico con el paso de los años, pero

es sin duda, como le ocurría a Umbral, una marca inconfundible de la autora. La tendencia de su escritura a las formas de lo mítico y lo sagrado está posibilitada en buena medida por el lenguaje que escoge para componer sus obras. No se trata solamente de la inflación adjetival de unas frases ampulosas, que encuentran en la subordinación la forma perfecta para configurarse, sino de un lenguaje que en el caso de LLN trata de reproducir un texto sagrado, imitando los salmos, o en el caso de MG, reproduce extractos de los poemas reales de Celan, o incluso en los prefacios a modo de écfrasis que precedían cada uno de los capítulos de EM, que remitían a una imagen ausente, introduciendo explícitamente una escritura poética. Todos estos mecanismos constituyen inserciones formales (sintácticas) y espaciales en la narrativa de la autora.

Pero no sólo. La fragmentación y, de forma general, la reapropiación de la temporalidad de la novela decimonónica por parte de las nuevas apuestas del XX es de sobra conocida (Villanueva: 1994), pero constituyen otra marca sintáctica de este proceso de transgenerización.

La particularidad de la escritura de Germain es que introduce lo poético-lírico como un aspecto esencial de la propia semántica de sus obras, recuperando un aspecto del imaginario poético que nació con la concepción analógica de la poesía, cuyo rastro analiza Paz en *Los hijos del limo*. Hay en la propuesta de Sylvie Germain una continuidad con esa “religión secreta de Occidente” que acapara diversas formas de mitología, entendida esta como una “mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales” (Paz: 1969: 60). Ese hilo conductor tiene en común la concepción del lenguaje poético como analogía capaz de desvelar las correspondencias ocultas entre las cosas. Esta concepción, asentada con Baudelaire (de la que ya apuntamos su importancia a propósito de ES) entiende el lenguaje como auténtico

decodificador del mundo. De ahí, el movimiento del que hablaban los críticos: sus personajes a menudo protagonizan historias iniciáticas que transforman su concepción del mundo, como la mirada de Lucie:

Alors son regard s'est relevé, il s'est fait dur et insolent. Elle a appris à se frayer une seconde vue à travers la broussaille qui s'élevait autour d'elle. Le temps des visions galactiques était révolu, le temps des beaux livres des images était clos, __ celui d'autres visions venait d'échoir. Des visions terrestres, toutes pétries de boue, de chair, de racines. Et de nouveaux livres d'images étaient à ouvrir, à inventer. Des images non plus cueillies au ciel comme de merveilleux fruits de lumière, mais arrachées au ventre de la terre ainsi que des entrailles ou des silex. Des images extirpées du sol aride de l'île de l'Ogre. (EM : 126-127)

Esta transformación ha sido posible gracias al lenguaje analógico que Lucie descubre en los animales de la ciénaga:

Lucie se moque dorénavant tout à fait de ces critiques. Elle a enfin retrouvé le goût de voir par-delà la honte et la frayeur. Elle a reconquis un regard, et cela avec une force inespérée, car elle l'a redressé loin des humains, tant adultes qu'enfants ; elle l'a reconquis auprès des bêtes et des bestioles les plus déconsidérées, sinon réprouvées. C'est à ce bestiaire rampant, barbotant, voletant, qu'elle doit la chance d'une seconde vue. C'est aux sifflements, aux coassements, aux stridulations et aux ululements de ce bestiaire vorace qu'elle doit l'éclat et l'ampleur de son nouveau regard. Mais à côté des beaux feux or, vermeil et cuivrés de ce bestiaire grouillant, elle a trouvé un autre feu encore, __ un feu muet, pétrifié et glacé, au cœur duquel elle a achevé de forger sa vision. (EM : 135)

Esta concepción (semántica) de lo poético en la escritura de Germain favorece la entrada en la narración de aspectos que están muy cercanos a lo maravilloso, en una concepción de lo real mucho más abarcadora y heredera directa del Surrealismo. En esta

concepción, lo simbólico ocupa un lugar relevante, como vimos en LLN o ES.

Una de las expresiones más explícitas de la escritura poética de Sylvie Germain la encontrábamos en el principio de MG. Una parte la reproducimos al comentar la obra, pero el final del primer fragmento del libro se cerraba con esta declaración de principios:

Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots (MG: 14).

Movimiento órfico, donde resuena el eco de Blanchot y su espacio literario. Gracias al poder del arte, Orfeo desciende a esa noche primera en la que siente el latido de la noche verdadera. En su mirada hacia Eurídice está ese centro al que tiende toda obra, ese precipitarse al vacío al que aspira el arte. El vacío, la pérdida definitiva de Eurídice hará su unión más profunda puesto que se encontrarán en el arte, en el canto de Orfeo, que anclará para siempre a Eurídice en el mundo de los vivos. Así, el deseo de Orfeo se ha transmutado en don a la vez que sacrificio. El sacrificio de la pérdida; el don del arte, del canto eterno, posibilitado, eso sí, por su condición de artista. Sólo escribiendo llega la inspiración, paradoja que se resuelve al pensar que sólo las palabras son capaces de convocar a la palabra, empujando al artista a la búsqueda del origen, replegándose así a las exigencias de la obra. Un sentimiento contradictorio domina la inspiración: por un lado, la inspiración empuja, precipita al artista hacia la impaciencia, a lo inmediato y original, tal y como pretendía el proyecto surrealista de la escritura automática pero, por otro lado, según Blanchot, no podemos obviar la necesidad del dominio del autor sobre esa inspiración que lo desborda, esa paciencia que debe

envolver a la impaciencia primera. Entre otras cosas porque es ese impulso paciente el que convierte la mirada en obra, en latido creador.

Esa pulsión que siente Orfeo como fuerza creadora se asemeja a la transformación que viven sus personajes cuando se introducen en el conocimiento irracional del mundo, cuando tratan de decodificarlo desde una mirada poética. El vacío de la mirada de Orfeo encuentra su correspondencia en el desierto que parece extenderse ante el nuevo Ludvík:

Un désert de neige, de poussière, s'étendait en lui, encerclait sa raison qui entraînait lentement en dérive dans une incertitude croissante. La réalité se dédoublait, se creusait, et frontières et repères s'effaçaient; il avait l'impression d'être en proie à une étrange mue intérieure, à un dérèglement progressif de son pouvoir de perception (ES: 105).

Esa percepción diferente está íntimamente ligada a una nueva forma de entender lo real, que ahora se ha desdoblado para abarcar el mundo de lo invisible.

Apuestas paralelas

Esta tematización del conocimiento poético que lleva a cabo Sylvie Germain, podemos encontrarla en otros autores como Ana María Matute, Gustavo Martín Garzo o uno de sus modelos, García Márquez. En todos ellos la reorientación de la genericidad narrativa del plano sintáctico hacia lo poético se acompaña de una transacción semántica, que instaura lo que hemos llamado, con Samoyault, un realismo lírico.

De la nómina de relatos poéticos que establece Tadié al final de sus páginas, podríamos escoger varios ejemplos que demuestren

nuestra propuesta de análisis, como *Arcane 17*, de Breton o *L'écume des jours* de Boris Vian. Y en el ámbito hispanoamericano podríamos destacar buena parte de la producción narrativa del *boom*, como la ya mítica saga de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Si bien esta estética bautizada como “realismo mágico” se aproxima más a lo que los teóricos de lo fantástico han denominado como maravilloso, algunos de los mecanismos de producción textual comparten escenario con lo fantástico, como vimos.

Entre los autores contemporáneos, cabe citar *Le coeur cousu* de Carole Martinez, donde un yo que se debate entre lo lírico y lo narrativo, nos cuenta la historia de toda una generación de mujeres que han tejido su propia leyenda. Quizá uno de los puntos de mayor interés, donde se encuentran el ámbito de lo poético con el de lo fantástico es el cruce de identidades. Lo que Rosalba Campra bautiza como transgresión de las categorías sustantivas, en concreto de la categoría del yo, se establece en *Le coeur cousu* por el desplazamiento de lo individual al plano colectivo. Soledad cede su pluma a la voz de los otros para narrarnos la historia de una madre que nunca le dirigió la palabra. La historia que Soledad cuenta la recogió de la boca de Anita, la Sherezade muda que tras abrir la caja de los dones descubrió un vacío que se transformó en palabra. Esta falta de fiabilidad de las fuentes de procedencia de la historia, recuerda la imposibilidad de reconstruir una causalidad sintáctica de los relatos fantásticos, creando un vacío, una duda de la que participa la propia narradora, que en varios pasajes cree recordar la leyenda de su vida oída en boca de su hermana Anita, antes incluso de vivir esos hechos. Esta ruptura de la evenemencialidad propia de las narraciones canónicas unida a la imposibilidad de encontrar correspondencias miméticas en el mundo

del afuera con el mundo ficcional favorecen la fusión de las dos estéticas predominantes que tratamos de analizar.

Recuerda Tadié que “la durée du récit poétique, comme du récit mythique, veut s’abolir dans un instant éternel. Le mythe assure donc la fusion des trois éléments principaux du récit: le personnage, l’espace, le temps; il est dynamique et explosive” (Tadié: 1978: 154). El final de *Le coeur cousu* persigue perpetuar ese instante único y sagrado en el que todos los hilos se han cruzado y las palabras de los muertos suceden a las de los vivos, donde el silencio que guardó Frasquita Carrasco al final de sus días se revela como un bello poema que dedica a su hija y que se extiende a todas las mujeres que han formado parte de esa larga tradición de voces femeninas. En este sentido, la lectura simbólica o alegórica se impone. Pero del otro, esas palabras que surgen del silencio, interrumpiendo el discurso de Soledad nos dejan en la misma perplejidad que provoca la literatura fantástica. Sin ninguna motivación entre los núcleos funcionales queda resuelto el final de la obra, final que recuerda vagamente al de *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, donde el lector queda huérfano de todo indicio textual que pueda conducir su interpretación hacia uno u otro sentido, provocando un efecto similar al fantástico, pero matizado por la visión poética que tiende a simbolizar los espacios, los tiempos, y el propio personaje-narrador, ese niño de arena que redescubre su sexualidad en la noche mágica del Islam, comenzando así la búsqueda de su propio yo, de su identidad negada y perdida.

CONCLUSIONES

Abriamos este trabajo con una pregunta deducida de la comparación de dos apuestas literarias muy distintas que la crítica había etiquetado, sin embargo, bajo un mismo rótulo: el de “lírico” o “poético”. La evidencia de dicha multiplicidad y diferencia venía constatada por los corpus que los teóricos (ya clásicos) del género denominado “novela lírica” o “relato poético” nos proponían: de Proust a Gide, pasando por Breton y Boris Vian, Virginia Woolf, pero también por las versiones más recientes del género que han permitido actualizar su significado, entre las que se encuentran, las escrituras de Francisco Umbral y Sylvie Germain. Para responder, teníamos dos soluciones posibles: enarbolar la bandera del preceptismo y tildar ciertos usos de incorrectos o excesivos, o tratar de explicar el porqué de estas aproximaciones.

Tras descartar la primera opción, nos asomamos a estas diferentes derivas de un género que pretendía tener un origen común (aquella lejana ya “crise du roman”) y que venían a corroborar no sólo la heterogeneidad de los criterios de las clasificaciones genéricas y sus etiquetas (Schaeffer), sino las divergencias que una misma etiqueta puede albergar. Las características que los diferentes críticos

encontraban en el género, también afectaban a diferentes niveles del texto y, por supuesto, no todas esas características se daban en todos los textos elegidos para ilustrarlas. La teoría de Schaeffer, o más bien, la deconstrucción que hace el autor en la primera parte de su obra a propósito de las etiquetas de los géneros literarios, nos ha servido de marco teórico para entender estas diferencias. Al someter la etiqueta de “poético-lírico” al prisma de las cinco W que venían a identificar cinco niveles distintos de aproximación al texto (entendido como realidad semiótica compleja), hemos podido comprobar las diferentes concepciones del mismo; diferencias que no sólo se concretan en una poética diacrónica (lo que sería perfectamente esperable) sino en una observación sincrónica de las diferentes teorías sobre lo poético que concurren en la modernidad.

Esto, por un lado, justifica por qué diferentes autores tildan de narraciones poéticas o líricas producciones tan distintas como las de Umbral o Germain; y, por otro, nos permite plantear una hipótesis genetista del propio género, donde su hipotexto sería una suerte de metatexto crítico complejo que vendría a reunir las diferentes perspectivas pragmáticas y semántico-sintácticas que la crítica ha contribuido a alimentar. Sin embargo, este hipotexto abstracto tendría una dinámica abierta donde cada producción concreta actualiza los rasgos que más oportunos considera para su creación. A esta realidad es a la que hemos llamado, con Combe, el “imaginario teórico” de lo poético-lírico:

L'analyse sémantique des mots associés à « poésie » et à « récit » dévoile en effet ce qu'on pourrait appeler un « imaginaire rhétorique et linguistique », dans la mesure où les incertitudes terminologiques, les glissements et les confusions montrent comment le refus existentiel se cristallise en un système de pensée (Combe: 1989: 45)

El vasto imaginario teórico de lo poético-lírico que se dibuja a partir de las poéticas románticas (no hay que esperar a Mallarmé, como apunta Combe) enfrenta dos grandes modelos genéricos: el narrativo y el poético. Por otro lado, si aceptamos ese esquema dual que propone Combe, rescatado de Bonnet, la novela-poema, el relato lírico, etc. vendrían a ser una especie de ideal estético, de literatura total que canaliza ese imaginario por diferentes vías, entre las que destacarán la caracterización formal típicamente atribuida al ámbito lírico (idea que quedó reforzada tras el estructuralismo), la enunciación real, con la famosa clasificación hegeliana de los géneros, y una corriente que entiende lo poético como una vía de conocimiento asociada a ese pensamiento analógico que, según Paz, ha recorrido la literatura Occidental.

Las nuevas y constantes derivas de eso que hemos convenido en reconocer como “relato lírico” reflejan las formas cambiantes y heterogéneas que tenemos de entender ambos ámbitos genéricos, especialmente el lírico, que ha desbordado su significación formal para convertirse en un poliedro de múltiples caras y objeto de no pocas metamorfosis (Tomiche): unas veces, estructura métrica que implica el cumplimiento de unas reglas formales, otras, imagen que detiene el tiempo para permanecer suspendida en un único eje espacial; y otras, modo de ascesis relacionado con lo sagrado, con una intuición de verdad, de lo otro. La pregunta es ¿cuáles de estas concepciones se actualizan en las obras de Umbral y de Sylvie Germain? Y ¿a través de qué vías se canaliza la modulación lírica del discurso narrativo? Si aceptamos, como nos recuerda De Sermet (1996), que la experiencia del lector de poesía es una «*expérience troublante où s’entremêlent distance et proximité, indiscretion et participation, extranéité et complicité*» (1996:81), no nos sorprenderá encontrarnos respuestas bien diferentes.

En el caso de Umbral, hemos hablado de una autoficción lírica, ya que la enunciación que podemos observar en varias de sus obras reproduce la doble enunciación que recogen las teorías del sujeto lírico. Doble enunciación que a su vez se reproduce en cada uno de los libros y en el conjunto de todos ellos, siguiendo la lógica del fragmento y el conjunto. La memoria del protagonista que teja las historias es el centro en el que converge una memoria doble, como la poética: “La mémoire poétique est à la fois interpersonnelle et personnelle dans la mesure où, intertextuelle, elle est aussi et nécessairement, intratextuelle » (Sermet: 1996: 83), como intradieгéticos y extradieгéticos son a la vez los narradores de las autoficciones líricas.

Sin embargo, presentábamos como problemática una de las obras escogidas: *Los helechos arborescentes*. Aun cumpliendo las mismas características enunciativas que el resto de obras analizadas, el componente grotesco que violentaba el lenguaje poético impedía su adscripción al imaginario de lo poético, probablemente porque en dicho imaginario teórico también tiene cabida una serie de consideraciones que Beltrán Almería analizó siguiendo las pautas de Bajtín y de Frye. Lo grotesco está asociado a una tradición narrativa de lo carnalesco y polifónico, que se aleja de la visión más idílica y, sobre todo, patética, de lo lírico-poético.

La modulación lírica del género narrativo en la obra de Sylvie Germain nos reenvía a un imaginario de lo poético-lírico que sólo coincide en parte con el que rescataba la obra de Umbral. Con aquel comparte la reivindicación de una enunciación subjetiva marcada por la carnalidad de un estilo que cualquier lector reconoce. Ese aspecto sensorial, que Rodríguez situaba a la cabeza del pacto lírico, aparece en ambos autores, aunque en cada uno de ellos tenga manifestaciones distintas: en el caso de Umbral bajo la forma de la autoficción y de una enunciación explícita en primera persona, como decimos,

mientras que el subjetivismo de Germain pasa por el desdoblamiento de voces narrativas, lo que originará una multiplicación de espacios, tiempos y personajes, que resulta menos evidente en el caso de Umbral. Por tanto, podemos decir que la reapropiación de lo poético pasa, en un primer momento por el nivel sintáctico que afecta al lenguaje y que ambos autores comparten, pero en cuanto al nivel pragmático utilizan imaginarios distintos.

Lo característico de la particular actualización del imaginario de lo poético en la obra de Sylvie Germain es el salto al plano semántico, que tiene una doble consecuencia: por un lado, lo poético se erige en centro temático del relato con unos personajes que reivindican la afectividad lectora, y, por otro, modifica las reglas de verosimilitud del texto narrativo, al proponerle un modelo de realidad otra, que comparte aspectos con la lógica de lo fantástico para, heredera de un concepto de realidad surrealista, acercarnos a un realismo lírico.

Estas dos propuestas no hacen sino confirmar la riqueza de la reflexión teórica en torno a lo poético-lírico, mundo al que hemos querido asomarnos, aun siendo conscientes de la imposibilidad de abarcarlo completamente. Quizás porque, en unos años, nuevas derivas enriquezcan con nuevos matices ese imaginario teórico.

CONCLUSIONS

(FRANÇAIS)

Nous avons commencé ce travail par une question déduite de la comparaison entre deux parcs littéraires très différents que la critique avait, toutefois, rangés sous une même étiquette : celle de « lyrique » ou « poétique ». Cette multiplicité et cette différence avaient déjà été mises en évidence par les corpus que les théoriciens classiques du genre dénommé le « roman lyrique » ou « récit poétique » nous proposaient : de Marcel Proust à André Gide, en passant par André Breton, Boris Vian, et Virginia Woolf, mais aussi par le biais des versions les plus récentes du genre qui ont permis d'actualiser leur signification, parmi lesquelles se trouvent les écrits de Francisco Umbral et Sylvie Germain. Afin de répondre à cette question, nous avons deux solutions possibles : être prescriptifs et caractériser certains usages comme étant incorrects ou excessifs, ou essayer d'expliquer les causes de ces approximations.

Après avoir écarté la première option, nous avons approché les différentes dérives d'un genre qui prétendait avoir une origine commune : la déjà lointaine « crise du roman », que venaient corroborer non seulement l'hétérogénéité des critères des

classifications génériques ainsi que leurs étiquettes (Schaeffer), mais également les divergences qu'une même étiquette peut accueillir. Les caractéristiques que les différents critiques trouvaient dans ce genre affectaient également les différents niveaux du texte et, de manière évidente, ces caractéristiques n'étaient pas toutes présentes dans l'ensemble des textes choisis pour les illustrer. La théorie de Schaeffer, ou plutôt, la déconstruction opérée par l'auteur dans la première partie de son ouvrage à propos des étiquettes des genres littéraires, nous a servi de cadre théorique pour comprendre ces différences. Soumettant l'étiquette de « poétique-lyrique » au prisme des cinq W qui identifiaient cinq niveaux différents d'approximation au texte (compris comme réalité sémiotique complexe), nous avons pu vérifier les différentes conceptions de celui-ci ; différences qui prennent corps non seulement dans une poétique diachronique (ce qui serait parfaitement attendu), mais également dans une observation synchronique des différentes théories sur le poétique et le lyrique à l'oeuvre dans la modernité.

Ceci justifie d'une part pourquoi différents auteurs qualifient de récits poétiques ou lyriques des productions aussi différentes que celles de Umbral ou Germain ; d'autre part, cela nous permet d'envisager une hypothèse génétiste du genre lui-même, où son hypotexte serait une sorte de métatexte critique complexe qui réunirait les différentes perspectives pragmatiques et sémantique-syntaxiques que la critique a contribué à alimenter. Cependant, cet hypotexte abstrait aurait une dynamique ouverte où chaque production concrète actualiserait les traits qu'il considère plus opportuns pour sa création. C'est à cette réalité que nous avons appelée, avec Combe, « l'imaginaire théorique » du poétique-lyrique :

L'analyse sémantique des mots associés à « poésie » et à « récit » dévoile en effet ce qu'on pourrait appeler un « imaginaire rhétorique et linguistique », dans la mesure où les incertitudes terminologiques, les glissements et les confusions montrent comment le refus existentiel se cristallise en un système de pensée (Combe: 1989: 45)

Le vaste imaginaire théorique du poétique-lyrique qui se dessine à partir des poétiques romantiques (sans qu'il soit nécessaire d'attendre Mallarmé, comme le souligne Combe) confronte deux grands modèles génériques : le narratif et le poétique. D'autre part, si nous acceptons ce schéma dual que propose Combe, que nous trouvons chez Bonnet, le roman-poème, le récit lyrique, etc., seraient une sorte d'idéal esthétique, de littérature totale qui canalise cet imaginaire à travers différentes voies, parmi lesquelles essentiellement la caractérisation formelle typiquement attribuée au domaine lyrique (idée renforcée après le structuralisme), l'énonciation réelle, avec la célèbre classification hégélienne des genres, et un courant qui comprend le poétique comme une voie de connaissance associée à cette pensée analogique qui, selon Paz, a parcouru la littérature occidentale.

Les nouvelles et constantes dérives de ce que nous sommes convenue de reconnaître comme « récit lyrique » reflètent les formes changeantes et hétérogènes que nous devons comprendre dans ces deux domaines génériques, particulièrement le lyrique, qui a débordé sa signification formelle pour se transformer en un polyèdre aux multiples facettes, et objet de nombreuses métamorphoses (Tomiche) : parfois, une structure métrique qui implique de respecter certaines règles formelles ; d'autres fois, une image qui arrête le temps pour rester suspendue à un seul axe spatial ; d'autres fois encore un mode d'ascèse lié au sacré, avec une intuition du vrai, de l'altérité. La question qui se pose est alors de savoir lesquelles de ces conceptions

sont actualisées dans les œuvres de Francisco Umbral et de Sylvie Germain, et à travers quelles voies est canalisée la modulation lyrique du discours narratif. Si l'on accepte, comme nous le rappelle De Sermet (1996), que l'expérience du lecteur de poésie est une « expérience troublante où s'entremêlent distance et proximité, indiscretion et participation, extranéité et complicité » (1996:81), nous ne serons pas surpris de trouver des réponses sensiblement différentes.

En ce qui concerne Umbral, nous avons parlé d'une autofiction lyrique dès lors que l'énonciation que nous pouvons observer dans plusieurs de ses œuvres reproduit la double énonciation que reprennent les théories du sujet lyrique. Double énonciation qui, à son tour, se reproduit dans chacun des livres et dans tous, suivant la logique du fragment et de la totalité. La mémoire du protagoniste qui tisse les histoires est le centre où converge une double mémoire, comme celle du sujet lyrique : «La mémoire poétique est à la fois interpersonnelle et personnelle dans la mesure où, intertextuelle, elle est aussi et nécessairement, intratextuelle » (Sermet: 1996: 83), comme sont tout à la fois intradiégétiques et extradiégétiques les narrateurs des autofictions lyriques.

En revanche, nous avons avancé comme problématique l'une des œuvres choisies : *Los helechos arborescentes*. Bien qu'elle présente les mêmes caractéristiques énonciatives que le reste des œuvres analysées, la composante grotesque qui violentait le langage poétique empêchait son rattachement à l'imaginaire du poétique, probablement parce que dans cet imaginaire théorique, une série de considérations que Beltrán Almería a analysées en suivant les règles de Bajtín et de Frye, ont aussi leur place. Le grotesque est associé à une tradition narrative du carnavalesque et du polyphonique, qui

s'éloigne de la vision la plus idyllique et, surtout, pathétique, du lyrique-poétique.

La modulation lyrique du genre narratif dans l'œuvre de Sylvie Germain nous renvoie à un imaginaire du poétique-lyrique qui coïncide seulement en partie avec celui que l'œuvre de Umbral mettait en évidence. Avec le premier, l'auteur de *Le livre des nuits* partage la revendication d'une énonciation subjective marquée par un caractère charnel que tout lecteur reconnaît. Cet aspect sensoriel, que Rodriguez plaçait au tout premier plan dans le pacte lyrique, apparaît chez les deux auteurs, même si pour chacun d'eux il se manifeste sous des formes différentes : dans le cas de Umbral, c'est dans la forme de l'autofiction et d'une énonciation explicite à la première personne, comme nous avons coutume de le dire, tandis que le subjectivisme de Germain passe par le dédoublement de voix narratives, ce qui fait éclore une multiplicité d'espaces, de temps et de personnages, multiplicité moins évidente dans le cas de Umbral. De cette manière, on peut dire que la réappropriation du poétique passe, dans un premier temps, par le niveau syntactique qui affecte le langage et que les deux auteurs partagent, mais qu'ils mobilisent ensuite des imaginaires distincts au niveau pragmatique.

Ce qui est caractéristique dans l'actualisation singulière de l'imaginaire du poétique dans l'œuvre de Sylvie Germain, c'est le saut opéré vers le plan sémantique qui a une double conséquence : d'un côté, le poétique s'érige en centre thématique du récit avec des personnages qui revendiquent l'affectivité des lecteurs et de l'autre, il modifie les règles de la vraisemblance du texte narratif, en proposant un modèle de réalité autre qui partage certains aspects de la logique du fantastique pour ensuite, héritière d'un concept de réalité surréaliste, nous rapprocher d'un réalisme lyrique.

Ces deux propositions confirment la richesse de la réflexion théorique autour du poétique-lyrique, monde dont nous avons voulu nous approcher, consciente de l'impossibilité d'en appréhender la totalité. Peut être parce que, dans quelques années, de nouvelles dérives viendront encore enrichir cet imaginaire théorique avec de nouvelles nuances.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

GERMAIN, Sylvie:

LLN: (1985): *Le Livre des Nuits*, París, Folio Gallimard.

EM: (1992): *L'Énfant Méduse*, París, Folio Gallimard.

ES: (1996): *Éclats de sel*, París, Folio Gallimard.

MG: (2005): *Magnus*, París, Folio Gallimard.

UMBRAL, Francisco:

MR: (1975): *Mortal y rosa*, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra / Destino, 2001.

LMS: (1976a): *Los males sagrados*, Barcelona, Destino.

LN: (1976b): *Las ninfas*, Barcelona, Destino.

LHA: (1980): *Los helechos arborescentes*, Barcelona, Argos-Vergara.

HGG: (1982): *El hijo de Greta Garbo*, edición de Miguel García Posada, Madrid, Planeta.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel: (1998): « El poeta como *homo duplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa », en CABO ASEGUINOLAZA y GULLÓN (1998).

ALBERCA, Manuel: (2003): « El mito personal de Francisco Pérez Martínez », en Carlos X. ARDAVÍN (ed.) : (2003).

——— (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

AMENGUAL, Gabriel: (1998): *Modernidad y crisis del sujeto*, Madrid, Caparrós Editores.

ARDAVÍN, Carlos X.: (ed.): (2003): *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, Gijón, Llibros del Peixe.

ARMAS MARCELO, Juan José: (2009): « Umbral, un género literario », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.): (2009).

ARMOGATHE, Jean-Robert : (2008) : « Plaire, instruire et édifier : les traits spécifiques de la rhétorique de la chaire », en *Littérature*, nº 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.45-55, Larousse, París, Marzo 2008.

AUERBACH, Erich: (2006): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, FCE; Título original: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, 1942.

ÁVILA, Francisco Javier: (2005): “Literatura y actos de habla: contar historias con doble enunciación”, en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar* (pp.1519-1532).

——— (2006): “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo”, en *AnMal*, XXIX, 1 (pp. 71-111).

BACHELARD, Gaston: (1988): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica; Título original: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, París, 1942.

——— (2005): *La poética del espacio*, Madrid, FCE; Título original: *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, París, 1957.

——— (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, Madrid, FCE; Título original: *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, París, 1948.

BARRERO PÉREZ, Óscar: (2003): « El niño en la obra de Francisco Umbral », en Carlos X. ARDAVÍN (ed.) : (2003).

BAUDRILLARD, Jean: (1981): *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981; título original: *De la séduction*, París, Galilée, 1980.

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis: (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos.
- BLANCHOT, Maurice: (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992; Edición original: *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCKEMAN, Bruno: (2000): *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- _____ (2002): *Les fictions singulières. Études sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte.
- _____ y Jean-Christophe MILLOIS (dirs.): (2004): *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte.
- _____ (2005): « Sylvie Germain, parcours d'une œuvre », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, junio 2005.
- BOBES, Carmen et alii: (1995): *Historia de la teoría literaria (vol. I: La Antigüedad grecolatina)*, Madrid, Gredos.
- BOBLET, Marie-Hélène : (2011) : *Terres promises : émerveillement et récit au XXème siècle. Alain Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, Paris, José Corti.
- _____ y Alain SCHAFFNER : « Introduction » a « *Le livre des nuits, Nuit d'Ambre et Éclats de sel* de Sylvie Germain. Dossier critique, en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, junio 2005.
- BONAZZI, Mathilde : (2011) : « La représentation du style de Sylvie Germain dans la critique littéraire ou le style inaperçu », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

- BONNET, Henri : (1951) : *Roman et poésie. Essai sur l'Esthétique des Genres. La littérature d'Avant-Garde et Marcel Proust*, Paris, A.G. Nizet.
- BOULAY, Bérenger : (2010) : « Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie », en *Littérature*, n° 159 : « Écrire l'Histoire », pp.26-38, Larousse, Paris, Septembre 2010.
- BRICCO, Elisa : (2004) : « Sylvie Germain, romancière des destins perdus et retrouvés », en GALLI PELLEGRINI, Rosa (dir.) : (2004) : *Trois études sur le romain de l'extrême contemporain : Marie N'Diaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne.
- BRODA, Martine : (1997) : *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme*, Paris, Jose Corti.
- BRUNEL, Pierre : (2001) : *Glissement du roman français au XXème siècle*, Paris, Klincksieck.
- BURON-BRUN, Bénédicte de: (ed.) : (2009) : *Francisco Umbral : una identidad plural*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Editions Utriusque Vasconiae.
- _____(ed.) : (2010) : *Mujeres de Umbral*, Université de Pau et des Pays de l'Adour y Editions Utriusque Vasconiae.
- _____(ed.) : (2014) : *Francisco Umbral. Memoria (s) : entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento.
- CABALLÉ, Anna : (2004) : *Francisco Umbral, el frío de una vida*, Madrid, Planeta.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando: (ed.): (1999): *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros.

- _____ y Germán GULLÓN (eds.): (1998): *Teoría del poema: la enunciación lírica; Diálogos Hispánicos* nº 21, Ámsterdam, Rodopi.
- CALINESCU, Matei: (1987): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991; Título original: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decedence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press.
- CAMPRA, Rosalba: (2001): “Lo fantástico como isotopía de la transgresión”,
 _____(2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Madrid, Renacimiento.
- CARLÓN, José: (1996): *Sobre la nieve. La poesía y la prosa de Julio Llamazares*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARPOV, Maria: (1997): « Une géographie silencieuse dans les contes de fées », en Sylviane COYAULT (ed.) : (1997).
- CARRIEDO LÓPEZ, Lourdes: (2003): “Poeticidad y narratividad de *Désert* de J-M. G. Le Clézio”, en SALINERO CASCANTE, M^a Jesús e Ignacio IÑARREA LAS HERAS (eds.): *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos* (vol.I), Logroño, Universidad de la Rioja.
 _____(2010): « Ouvertures poétiques du roman français du XXème siècle », en José Manuel LOSADA GOYA (2010).
- CASTELLANI, Jean-Pierre: (2003): « Representación y función de lo íntimo en Francisco Umbral », en Carlos X. ARDAVÍN (ed.): (2003).
 _____(2009a): « Francisco Umbral y los géneros literarios », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.): (2009).

- _____ (2009b) : « El sentimiento y la expresión de la naturaleza en los diarios íntimos de Francisco Umbral », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2009).
- CAZORLA PLAZAS, Juana: (2014): « De niños: entre recuerdos y memorias », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.): (2014).
- COLONNA, Vicent: (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistics. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS):tel-00006609>;
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.
- _____ (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam.
- COMBE, Dominique: (1989) : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
- _____ (1992) : *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.
- _____ (1996) : « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », en RABATÉ (1996).
- _____ (1997) : « Le récit poétique et la poesie narrative : la question de l'épique », en Sylviane COYAULT (ed.) : (1997).
- COMPAGNON, Antoine: (2010) : « Roman et mémoire », en LOSADA GOYA (2010)
- COSTANTINI, Michel : (2010) : « Histoires de soi, récits pour l'autre », en *Littérature*, n° 159 : « Écrire l'Histoire », pp.92-102, Larousse, Paris, Septiembre 2010.
- CORRADO, Danielle : (2010) : « La mirada de Orfeo : la mujer pretexto en la obra autobiográfica de Francisco Umbral », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2010).

COUTY, Daniel: (1988) : *Histoire de la Littérature française* Paris, Larousse-Bordas, 2000.

COYAULT, Sylviane : (ed.) : (1996) : *Des récits poétiques contemporains*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

——— (ed.) : (1997) : *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

CRETON, Laurence : (2005) : « *Du mal d'aimer dans le désert* ou les céphalophores, disciplines modernes d'Orphée dans l'œuvre de Sylvie Germain », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, Junio.

DARRIEUSSECQ, Marie : (1996) : « L'autofiction, un genre pas sérieux », en *Poétique*, N° 107, Paris, Seuil, Septiembere.

DE SERMET, Joëlle: (1996): « L'adresse lyrique », en RABATÉ (1996).

DECOCK, Pablo: (2015): « El simulacro de la desidentidad. Las figuras autoriales en el espacio literario de Aira y Vila-Matas », en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. III, N° 1.

DEGUY, Michel : (2009) : « Le débat », en *Littérature*, n° 156 : « Effacement de la poésie ? », pp.6-15, Larousse, Paris, Diciembre 2009.

DEMANZE, Laurent : (2005) : « Le diptyque effeuillé », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, Junio.

DERRIDA, Jacques : (2005) : *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne.

DÍEZ, José Ignacio y Adrienne L. MARTÍN (eds): (2006) : *Venus venerada : tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense.

DOLEZEL, Lubomír: (1997a): “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997). Título original: “Truth and Authenticity in Narrative”, *Poetics Today*, I, 3, 1980.

_____(1997b): *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1990; Título original: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, University of Nebraska Press.

_____(1997c): “Mímesis y mundos posibles”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997). Título original: “Mimesis and Possible Worlds”, *Poetics Today*, IX, 3, 1988.

_____(1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros ; Título original: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1998

DOTTIN, Hélène: (2005): « Des Écriture à l'écriture: l'un des étranges chemins menant à la connaissance (*Éclats de sel*) », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, nº 39, Junio.

DOUMET, Christian : (2009) : « La fin de l'agè des poètes », en *Littérature*, nº 156 : « Effacement de la poésie ? », pp.42-54, Larousse, París, Diciembre 2009.

DROGI, Pierre : (2009) : « Effacements du poème », en *Littérature*, nº 156 : « Effacement de la poésie ? », pp.55-64, Larousse, París, Diciembre 2009.

DUEÑAS LLORENTE, José Domingo: « La ocnstrucción literaria de la infancia en *Mortal y rosa* (1975) en relación con la literatura de su tiempo », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2014).

DUFRENNE, Mikel: (1973): *Le Poétique*, Paris, PUF.

EZQUERDO, Milagros y Eduardo RAMOS-IZQUIERDO (éds.): (2010): *Reescrituras y transgenericidades*, Paris, Rilma / ADEHL.

FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, Erea: (2011): « La cuestión de la ballena : el (des)pliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria », en Revista Tales, nº 4, pp. 169-181.

FREEDMAN, Ralph: (1972), *La novela lírica. Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Barral editores; Título original: *The lyrical novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press, 1963.

GARCÍA BERRIO, Antonio: (2004): *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2006.

——— (2006): *Introducción a la Poética Clasicista. Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales*, Madrid, Cátedra.

——— y Javier HUERTA CALVO: (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra

GARCÍA POSADA, Miguel: (2009): «El fenómeno poético en Francisco Umbral », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.): (2009).

GARFITT, Toby : (2011) : « Les figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: (1988), "Sobre el relato interrumpido", separata de *Revista de Literatura*, L, 100, Julio-Diciembre.

_____ (1996): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

_____ (ed.): (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.

_____ (2011): *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberomericana-Vervuert.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: (ed.): (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.

GASPARI, Séverine: (2005): « Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre : des Corps enchantés aux Corps chantés », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, Junio.

GELY-GHEDIRA, Véronique: (dir.): (1998): *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrant, Centre de Recherches su les Littératures Modernes et Contemporaines, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrant.

_____ (2006) : « Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », en *Vox Poetica* : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>

GENETTE, Gérard : (1989) : *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus ; título original : *Palimpsestes*, París, Éditions du Seuil, 1982.

- GENOUD DE FOURCADE, Mariana : (2003) : « Biografía, poética y creación en Francisco Umbral », en Carlos X. ARDAVÍN (ed.) : (2003).
- GOULET, Alain : (2005) : « Des Érynes au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, nº 39, Junio.
- GOUSSARD, Jean-Baptiste : (2011) : « L'esthétique du fragment dans la poétique de *Magnus* », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).
- GRACIA, Jordi : (2009) : « La lírica del desasosiego : los diarios de escritor », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.): (2009).
 ——— y RÓDENAS, Domingo : (2011) : *Historia de la literatura española, 7 : Derrota y restitución de la modernidad*, Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, Ricardo: (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra
- HAMBURGER, Kate: (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor; Trad. de José Luis Arántegui; Título original: *Die Logia der Dichtung* (1957).
- HARSHAW, Benjamín: (1984): “Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997); Título original: “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, Vol.5:2;1984 (pp. 227-251)
- ISER, Wolfgang: (1997): “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997); Título original: “Fictionalizing: the

Antropological dimension of literary fictions”, *New Literary History*, n° 21, 1990 (pp.939-955).

JAMES, Alison: (2007): « Reflets et représentations: Richard Rorty et Clément Rosset face à la littérature », en *Littérature*, n° 147 : « L’espace du signe », pp.99-114, Larousse, Paris, Septembre 2007.

JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie : « La phrase de Sylvie Germain dans *Le livre des Nuits* : entre récit et poésie », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

JOUBE, Vincent: (1997): *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

KIBÉDY VARGA, Áron : (2008) : « La rhétorique et les arts », en *Littérature*, n° 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.73-82, Larousse, Paris, Marzo 2008.

KNAPÉ, Joachim : (2008) : « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », en *Littérature*, n° 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.56-72, Larousse, Paris, Marzo 2008.

LANOT, Bénédicte : (2005) : « Images, myèmes et merveilleux chrétien dans l’œuvre de Sylvie Germain », en *Roman 20-50. Revue d’étude du roman du XXème siècle*, n° 39, junio 2005.

LE GUERN, Michel : (2008) : « Sur le silence », en *Littérature*, n° 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.38-44, Larousse, Paris, Marzo 2008.

LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed) : (1999) : *Erotismo y literatura*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén.

- LEGUEN, Brigitte: (2010): « La récupération romanesque de la mémoire historique (a partir du XIXème siècle », en LOSADA GOYA (2010)
- LEJEUNE, Philippe : (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga : (2010) : « La transgenericidad. De la interacción a la transacción », en EZQUERDO, Milagros y Eduardo RAMOS-IZQUIERDO (ed.) : (2010).
- LOSADA GOYA, José Manuel (ed): (2010): *Métamorphoses du roman français. Avatars d'un genre dévorateur*, Éditions Peeters, Lovaina/ París.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis : (2005) : *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros.
- LYOTARD, Jean-François: (1986): *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2005; Título original: *Le posmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée.
- MADELÉNAT, Daniel : (1998) : « Mythe, Poésie et Biographie », en Véronique GÉLY-GUEDIRA (dir.) : (1998).
- MARCHAL, Hugues (ed.) : (2007) : *La poésie*, París, Flammarion
- MARTÍN GARZO, Gustavo: (2001): *El hilo azul*, Madrid, Aguilar.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis : (2009) : « El Libro como mito de la modernidad literaria », en GARCÍA JURADO, F., VILLAR DÉGANO, J.F. y M. READERS (eds.) : Claudio Guillén. Lecciones de un maestro, Madrid, Editorial Complutense ; pp.189-209.

- MARTÍNEZ RICO, Eduardo : (2003) : « Francisco Umbral : la novela de la memoria », en Carlos X. ARDAVÍN (ed.) : (2003).
- MARTZ, Didier: (2012): « Dire sans dire tout en disant », en <http://www.cyberphilo.org/index.php/?q=dire+sans+dire>
- MAYORAL, José Antonio : (1994) : *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MESCHONIC, Henri (1970): *Pour la Poétique* (I), Paris, Gallimard.
- MEYERS, Peter Alexander y Nancy S. STRUEVER: (2008): « Esquisse sur la modernisation de la rhétorique comme enquête politique », en *Littérature*, n° 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.4-23, Larousse, Paris, Marzo 2008.
- MOLINIÉ, Georges : (2008) : « Vers la recomposition des problématiques », en *Littérature*, n° 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.83-88, Larousse, Paris, Marzo 2008.
- MONTALBETTI, Christine : (2001) : (ed.) : *La fiction*, Paris, Flammarion.
- MONTESA, Salvador (ed) : (2009) : *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga.
- MORICHEAU-AIRAUD, Bérèngère : (2011) : « La séduction du mot comme plongée dans l'intime », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).
- MORIS STEFKOVIC, Milène : (2011) : « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

MOTARD-NOAR, Martine : (2011) : « Assertions narratoriales et choix linguistiques : l'absolu de l'inconnu chez Sylvie Germain », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

NARJOUX, Cécile : (2005) : « L'écriture des commencements ou le lyrisme *au bord extrême du rêve* », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, Junio.

——— (2011a) : « Le présent de Sylvie Germain », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

——— (2011b) : « Promenade en « germanie » », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).

——— y Jacques DÜRRENMATT : (2011) : *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

NOGUEROL, Francisca : (2011) : « *Espectrografías* : minificción y silencio », en *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, n° 3, Budapest, Octubre 2011. Versión on-line : http://lejana.elte.hu/Contenido/Contenido_3.htm

NÚÑEZ RAMOS, Rafael: (1998): *La poesía*, Madrid, Síntesis.

OSTER, Daniel: (1997): *L'individu littéraire*, Paris, PUF.

PACHECO, Carlos y Luis BARRERA (eds.) : (1993) : *Del cuento y sus alrededores : aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

PANAÎTE, Oana : (2008) : « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation », en *Littérature*, n° 151 : « Fictions contemporaines », pp.52-74, Larousse, Paris, Septiembre 2008.

PARADELA GARCÍA, Ana : (2009) : « El espacio de la infancia en Francisco Umbral », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2009).

PAZ, Octavio: (2004): *El arco y la lira*, Madrid, FCE, 1956.

_____ (1974): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral

PENEDO PICOS, Antonio : (2003) : « Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral », en Carlos X. ARDAVÍN (ed.) : (2003).

_____ (2009) : « Autoficción e inconsciente en la escritura de Francisco Umbral », », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2009).

PINSON, Jean-Claude : (2009) : « *Lançons donc du blé à travers l'éther* », en *Littérature*, n° 156 : « Effacement de la poésie ? », pp.16-35, Larousse, París, Diciembre 2009.

POZUELO YVANCOS, José María: (1991): “Lírica y ficción”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997); 1ª versión publicada en *Strumenti Critici*, a.XV, n.1, 1991 (pp.63-93).

_____ (1994): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

_____ (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León.

PRADO BIEZMA, Javier del: (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

_____, BRAVO CASTILLO, Juan y PICAZO, Maria Dolores (1994): *Autobiografía y Modernidad Literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha

RABATÉ, Dominique: (1996): (ed), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF

- ____ (2004a): *Vers une littérature de l'épuisement*, París, José Corti.
- ____ (2004b): « A l'ombre du roman », en BLANCKEMAN et MILLOIS (2004)
- RAIMOND, Michel : (1966) : *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, José Corti.
- RANNOUX, Catherine : « Poétique du dialogisme, *Les Personnages* de Sylvie Germain », en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia : (1995) : *Manuel de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- REVERDY, Pierre : (1977) : « Esa emoción llamada poesía », publicado en *Mercure de France*, nº 1044, el 1 de agosto de 1950, en *Escritos para una Poética*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.
- RIVADENEIRA, Ariel: (2006): *Escribir literatura erótica*, Barcelona, Grafein.
- ROAS, David : (ed.) : (2001) : *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- RODRIGUES, Jean-Marc: (1988): “George Perec”, en COUTY (1988)
- RODRIGUEZ, Antonio : (2003) : *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, La Haya, Pierre Mardaga éditeur.

- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles : (1996) : *La novela de autoformación : una aproximación teórica e histórica al « Bildungsroman » desde la narrativa hispánica*, Kassel, Universidad de Oviedo, Reichenberger.
- ROOSE, Marie-Clotilde : (1996) : « Le sens du poétique. Approche phénoménologique », en *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième serie, Tome 94, nº4 ;
http://www.persee.fr/web/revues/prescript/article/phlou_0035-3841_1996_num_94_4_7003,
- RORTY, Richard: (1989): *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós; Título original: *Contingency, irony and solidarity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1991.
- ROUSSEL-MEYER, Maryse: (2011): *La fragmentation dans le roman. Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- RUFFEL, Lionel : (2004): « Le temps des spectres », en BLANCKEMAN et MILLOIS (2004).
- RULLIER-THEURET, Françoise : « Les Pénies et la multiplication des noms », en en NARJOUX y DÜRRENMATT (2011).
- RYAN, Marie-Laure: (1988): “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en GARRIDO GALLARDO (1988); Título original: “Toward a competence theory of Genre”, pub. En *Poetics*, nº 8, 1979.
- _____(1997): “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997); Título original: “Possible Worlds, and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”, pub. en *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and*

Narrative Theory, Bloomington, Indianapolis University Press, 1991.

SALAZAR, Philippe-Joseph : (2008) : « L'antidote au mal politique », en *Littérature*, n° 149 : « La rhétoriques et les autres », pp.24-37, Larousse, Paris, Marzo 2008.

SALMERÓN, Miguel: (2002): *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Antonio Machado Libros.

SAMOYAUULT, Tiphaine: (2004): « Un réalisme lyrique est-il possible? », en BLANCKEMAN et MILLOIS (2004)

SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando : (2009) : « Umbral y rosa. Nanas de la cebolla », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.): (2009).

SANZ VILLANUEVA, Santos : (ed.) : (2009) : *Francisco Umbral y su tiempo*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Fundación Francisco Umbral.

——— (2009) : « El género unipersonal », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.) : (2009).

SCHAEFFER, Jean-Marie : (2006) : *¿Qué es un géneron literario?*, Madrid, Akal ; título original : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, París, Editions du Seuil, 1989.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa : (2014) : « *Los cuadernos de Luis Vives* : retrato del artista adolescente », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2014).

SPACES-DUCAS, Sylvie : (2005) : « *Mémoire mendicante et magie de l'encre* : l'écriture au seuil du mythe (*Éclats de sel*) », en *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXème siècle*, n° 39, Junio.

SPIEGEL, Gabrielle : (2010) : « Réviser le passé/ revisiter le présent », en *Littérature*, n° 159 : « Écrire l'Histoire », pp.3-25, Larousse, París, Septiembre 2010.

SUÁREZ RODRÍGUEZ, M^a Antonia: (2004): *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, León, Universidad de León.

TADIÉ, Jean-Yves: (1978): *Le récit poétique*, París, Presses Universitaires de France.

THION SORIANO-MOLLÀ, Dolores: (2014): « En los espejos de Greta Garbo », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.): (2014).

TOMICHE, Anne: (2010): *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, París, Éditions Classiques Garnier.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

URRUTIA, Jorge: (2010): « *El hijo de Greta Garbo* : la ficción como realidad o una estrategia del ocultamiento », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2010).

VECHE, Bogdan : (2011) : *Sylvie Germain : L'écriture de l'attente*, tesis doctoral en cotutela, Universidad Babes-Bolyai y Universidad de Clermont-Ferrand II-Blaise Pascal, NNT : 2011CLF20022 ; HAL Id : tel-00917134 ;
[https : //tel.archives-ouvertes.fr/ tel-00917134](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00917134)

- VERCIER, Bruno y Dominique VIART : (2008) : *La littérature française au présent*, París, Bordas ; 2ª ed. aumentada ; 1ª ed. 2005.
- VIART, Dominique: (2004): « Le moment critique de la littérature », en BLANCKEMAN et MILLOIS (2004)
- VILA-MATAS, Enrique: (1990): “De Perec al infinito”, *Diario 16*, Madrid, 20 septiembre; citado en *Anthropos*
- VILLANUEVA, Darío: (1983): *La novela lírica*, vol.I, II; Madrid, Taurus.
- (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos. (versión anterior: 1977).
- (2009): « La novela lírica de Francisco Umbral », en Santos SANZ VILLANUEVA (ed.): (2009).
- VIÑALS, Carole : (2014) : « Encerramiento y superación de la temporalidad en *Mortal y rosa* », en Bénédicte de BURON-BRUN (ed.) : (2014).
- VV.AA: (1992): *Georges Perec. Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida*; *Anthropos* 134/135, Barcelona.
- WAHNÓN, Susana: (1998): “Ficción y dicción en el poema”, en CABO ASEGUINOLAZA y GULLÓN (1998).
- WEHLE, Winfred: (2001): « Le lyrisme : avant-garde d’une « esthétique toute neuve » », en *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, año 111, nº 3 (julio-septiembre), pp. 667-694.
- WÉNIN, André, FOCANT, Camille y Sylvie GERMAIN: (2008): *Mujeres de la Biblia*, Editorial Claret, Barcelona; Título

original: *Vives, femmes de la Bible*, Édition Lessius, Bruxelles, 2007

ZAVALA, Lauro: (2000): “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”, en *El cuento en red*, N° 1, Primavera 2000. Versión on line: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/busqueda.php?pagina=2&indice_resultados=10&indice=AUTOR&terminos=zavala